孤城記

香港電影及俗文學

吳昊◎著

3 1761 12026796 8

次文化堂・影像文化

作者簡介

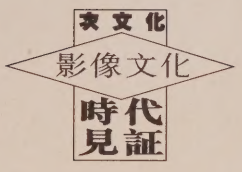
吳昊 香港浸會大學電影電視系系教授，一直是個電視工作者，平生最喜愛是電影，但又愛收藏舊文化遺物及研究香港史料。

著作有：《俗文化語言》（I）（II）、《香港老花鏡》、《香港電影民俗學》、《都會摩登》、《香港電影類型論》、《亂世電影研究》、《香港風月史》、《老香港歲月留情》、《老香港爐峰述異》、《老香港太平山下》、《老香港天堂春夢》、《老香港人海微瀾》、《香港電視史話》(I)等。

Presented to
chard Charles Lee
Hong Kong Library
利銘澤典成
by
簡鐵浩 先生
ERSITY OF TORONTO
IES

次文化堂

次文化堂


文化
影像文化
時代
見証

Digitized by the Internet Archive
in 2024 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761120267968

次文化影像文化叢書

影像文化系列之二十八

孤城記

論香港電影及俗文學

吳昊⊙著

次文化堂出版

樂業），他發現這城市沉淪（罪惡瘋狂），他憎恨這城市（甚而鐵腕亡城），他開始出發找尋新的道德指引或新的救世者。

故事屬於集體記憶和集體夢想，所以英雄不只是一個或一類，城市演變的不同階段總會牽涉不同的英雄在掙扎在鬥爭，例如四九年大陸解放，難民逃港，開發荒蕪的調景嶺，建造「理想家園」，編織可歌可泣的流亡史詩，難民就成為史詩英雄（趙滋蕃著《半下流社會》最具代表）；又例如後過度期香港泡沫經濟破滅，社會消沉，人人心裏有鬼，妖獸滿城，狂亂暴虐，於是江湖片和鬼片大行其道，歹徒變作英雄（「反英雄」或「叛逆英雄」），而精神分裂者則變成暗夜都市的主角，這樣的人物被統稱「喪失靈魂的英雄」（lost-soul hero）。

法國大革命時期的思想家盧梭（J-P Rousseau）在他的鉅著《民約論》（*The Social Contract*）裏，早就定下了四種法規限制着人與城市那種愛恨糾纏錯綜複雜的關係：

- 政治法（Political laws）

又稱「基本法」，關係着個人理想與城市建立，牽涉到的是個人對城邦的夢想、開墾、奮鬥、效忠、歸屬。

• 民事法（Civil Laws）

關係着個人與個人之間的利益、愛惡、婚姻、契約、道義、責任、尊嚴等維持與制衡問題，牽涉到生死離異訛騙等複雜的人際關係和人性的挑戰。

• 刑事法（Criminal Laws）

關係着犯罪與懲罰，個人破壞城市，牽涉甚廣，可能是官僚體系崩潰、政治貪污、歹徒作奸、精神錯亂、謀財害命等，牽涉到執法機構與犯罪者的敵對與勾結，人性的腐敗，法治機器的破落等。

• 道德法（Moral Laws）

關係着理智與瘋狂、道德與失德、人性與獸性、沉淪與救贖，牽涉宗教和精神信仰、思想和社教等人生目標，而城市的存亡好多時取決於是否「人心已死」或「精神復興」此等道德因素。

敘事學家Frank McConnell著《故事講述與神話製造》（*Story telling and myth making*）將盧梭的四個法規引申為四種戲劇類型和敘事精神，可以概括了世間上大部份的故事：

• 政治法→史詩（Epic）

這是文藝發展的古典期：神話與道統。

一個國家的誕生，一個超級城市的建立，一個安邦定國的帝王冒起。在戰爭、流亡、民族存亡的時刻，明王出世，引領人民脫離水深火熱，他是戰神、先知與凡人的三位一體，開啟氣勢磅礴大時代史詩式文藝。故事講述新城市在死亡混亂痛苦中冒起，精神是朝氣勃勃，文體是悲壯而偉大的。

• 民事法→浪漫（Romance）

這是文藝發展的華麗期：俠義與傳奇。

城市建立之後，帝君或首領功成身退，城市由武士和官僚接管，他們承繼理想，維護公義，奔赴使命，斬魔屠龍，但畢竟他是個血肉之軀的凡人，掙扎於情慾貪婪，糾纏於愛情友情俠義家庭倫理等人際關係中難以自拔，竟發現最大的敵人就是自己心魔（掙扎於凡人與超人的意志之間），從希臘悲劇到浪漫主義小說到超人漫畫與神魔電影那一大堆的動人故事，都屬於此文藝類型（請記着，「浪漫」的文藝定義是包括「愛情」與「歷險」）。

• 刑事法→通俗劇（Melodrama）

文藝進入現代性和叛逆性：狂亂與迷思。

城市當由關係複雜心理矛盾的武士及官僚掌管，那就注定沉淪了，犯罪此起彼落，叛徒挑戰社會，城市陷於不設防（unwalled），人淪於狂亂，通俗劇的

世界開展眼前：善惡不分，兩性欺詐，心理失衡，真理蕩然，無辜者受苦遇害。通俗劇的英雄充滿弱點（都是「喪失靈魂的英雄」），只是城市裏身心缺憾的小人物、做骯髒差使的走卒、典當掉靈魂的公僕、含冤莫雪的亡命之徒、失魂落魄的警探，給政府遺棄，給城市迫害，他們掙扎求生，他們理想破滅，所做的事情往往分不開成功或失敗，海明威名句「勝利者一無所獲」正是他們的寫照。

• 道德法→諷刺（Satire）

文藝進入後現代性和荒誕性：奇（畸）人玩世。

當時代與制度已達腐死，城市淪亡了，傳統（正統）精神和道德崩潰了，而新的氣象卻又虛無飄渺，希望與期待變作茫然。處此時也，瘋狂與理智混淆，喜劇與悲劇難分，怒罵與嬉笑同樣失去作用，唯有無厘頭呱呱嘈，正如莎士比亞名句：「一個白癡講述的故事，充滿聲音與憤怒，但顯示不了甚麼。」（《馬克白》）。這些諷刺英雄既是小丑也是聖者，既是白癡也是先知，既是無厘頭也似大條道理，他們自相矛盾的個體正好是這精神分裂的妖獸都市的照妖鏡：既然到處都是「假先知」和「假良心」，那就請讓我也加入你們這行列吧。

在文藝者的眼中，每一個城市都是孤城，文藝和

電影的永恆主題就是：（個人）存在與（城市）空間的鬥爭。其實，早在希臘悲劇，已論及人與環境的衝突構成重要戲劇張力，似乎暗示了「城市」與人在永恆的角力。

所以，歡迎大家進入香港的孤城文藝。我們這個城市沒有大自然，沒有視野（包括「歷史視野」、「政治視野」），目光狹窄，只有石屎森林和幽閉症的空間，我們對這個城市的觀念鮮從「政治法／史詩體裁」出發（除了金庸、梁羽生、李翰祥部份作品），間有者只是流亡歲月（四九年大陸解放）和開拓精神的描寫（五二年興起的所謂「調景嶺文學」）。

五十年代粵語片強調五四精神的延續（反封建反軍閥），其時流行的抗日和諜戰小說肯定英雄志士犧牲救城（國）的代價，小市民寫實片「人人為我，我為人人」的互助互愛精神，關師傅黃飛鴻所宣揚的武德（後來李小龍和劉家良功夫片也繼承）等，都給我們構造了大量的「民事法／浪漫體裁」故事。將受苦視為自我救贖和精神超越的極浪漫過程，先是二戰之後猶太文學所創，而五、六十年代粵語片的孤城浮生《可憐天下父母心》式苦情片，則與之遙相呼應，鬥苦鬥難，卻能淨化靈魂，維繫全家，上下一心勇闖未來。

其實，在受苦等如浪漫的同時，香港出現過大批

偵探犯罪小說，它們帶着濃厚的荷里活黑色電影風格，描寫的都是暗夜都市、官僚歹徒相等、人性狡詐、男女互相出賣的「刑事法／通俗劇」現象，不相信受苦受難就是美德，卻敢於講述城市的陷落，竟較香港電影為早（其時製作條件和影人心態仍未懂拍攝港式黑色電影）。「春江水暖鴨先知」，文字比影像行先，中外皆如此，不足為奇也。

直到六七年大暴動，才赤裸裸的揭出了孤城的千瘡百孔，大量青少年怒火街頭，掟石反英，攻擊腐敗不堪的政府，我們的電影才感應時代，開始變得狂暴（張徹揭開了港片血腥暴力的首頁）、變態色情，未幾香港新浪潮電影掀起了叛逆青春的激情，也瀰漫着存在主義、虛無主義和無政府主義精神，所描寫的青少年都是焦灼的靈魂遊走於空殼的城市，最後面對突然死亡（Sudden Death），這是將「刑事法／通俗劇」的世界觀推向極端，很好看，很可悲，亦將香港文藝帶到現代主義現代思想的層面，直接引發吳宇森式（江湖）英雄片及其後杜祺峰式／《無間道》式黑色電影冒起，。

曾經滄海難為水，除卻巫山不是雲，後草簽後六四後殖民後回歸後泡沫經濟後移民回流後沙士後天星／皇后碼頭事件後恒指三萬點的香港，短短廿年彷彿經歷百載，孤城依舊，精神全非，四分五裂。一時間和諧不再，港人自講（自話），中方自講（自

話），政府自講，政客自講，師奶自講，充滿聲音與憤怒，卻顯示不了甚麼。英雄已死，小丑登場，畸（奇）人玩世，心裏鬧鬼，從軟硬天師星爺仿星爺棟篤笑獎門人到鬼片老懵童漫畫殘酷一叮阿旺，充份引證了「生命就是畸人秀」（Life is a freak show）的後現代／酷兒寓言。我們都鑽進了「道德法／諷刺劇」的巴別塔裏，失言失憶失衡失語失常失聰失眠失德已成群眾意識，很荒誕，很騎呢，簡直難以名狀。

沒錯，用「騎呢」形容近廿年文化走勢文化現象最為貼切，如果「故事能夠拯救我們的靈魂」，今之孤城心結：「我騎呢，所以我存在。」可惜，本書未有專文論及，實在失色失責失善失策也。

不過，我曾經反覆思量，就算我怎樣的騎呢到底，總不及今之後現代主義學者東方主義學者後殖民主義學者酷兒文化學者末世啟示學者研究之精彩，暫且擱置此話題，讓自己休假好了。

畢竟，狂城亂語，人生漫長，留待下回重點談論未嘗不可也。

二〇〇八年六月

目　錄

序——孤城心結

試劍江湖：《怒》的武學與美學思考 3

魅影危機：邵氏 一九七四 21

「赤手空拳」的神話：邵氏與廣東少林派功夫的復興 60

蛇魔與心魔：談五十年代港菲跨界電影 86

一個電影無政府主義者的懺悔 116

再現城市：舊片看香江五、六十年代 136

海角癡魂：論香港流行小說興盛（1930-1960） ... 146

牛精良四亂香江 172

川島芳子諜戀香江 188

暗夜都市：「另類社會小說」
——試論五十年代香港偵探小說 201

孤城記・論香港電影及俗文學

試劍江湖：
《怒》的武學與美學思考

行路難，胡金銓的客棧戲

空間與生存，是電影美學恒久探索的領域。古今中外的電影家站在開麥拉旁邊總愛思想人的生存正對立着困囿的空間：城市如何淹沒（壓迫）個體、存在如何陷於困境、地域如何蠶蝕心靈、個人如何突圍超脫等，凡此種種，哲學性地出發，再經鏡頭的刻意經營，造就了特殊的電影想像空間，美學性地結束。

胡金銓的電影永遠都這麼好看，其不朽處，是將古典（自言其武俠片深受京劇《三岔口》影響）現代（七十年代精神是存在主義加禪宗式自我超越）精神揉合得天衣無縫，他的電影世界永遠展示着生存與空間的爭鬥，兇險而幽美，此氣質是中港台電影所罕見的。毫無疑問，其電影美學對空間的探索是始自《大醉俠》（1966）和《龍門客棧》（1967）的客棧戲，

但只有回歸到傳統本源《三岔口》（1970拍《怒》），他客棧戲的空間美學才得以完成。

客棧象徵着生存與空間的永恒角力，而且是一種心理纏擾：往昔中國人視投店為畏途。歷史地說，政治腐敗，官迫民反，接待八方客的旅店就成為叛徒流氓藏身所，客棧成為密謀作反或謀財害命之地。況且中國人上源觀念甚厚，靠農作生存，離不開土地。由於中國地大物博、語言複雜、交通不便，出遠門者多靠步行趕路，錯過了市鎮而投宿於三岔口荒村野店的行人很多，孤客單身，生命財產常有不測。所以，歷代保守政界認為旅店事業屬於捨本求末，逐本廢農，奸淫所依，敗亂法度，主張禁止。有關黑店描寫，早在唐代文學作品可見，例如《板橋三娘子》（女店主用巫術將旅客變為驢子，謀財害命），到明清小說渲染更盛（如《水滸傳》、《兒女英雄傳》）。當然，在前電影時期，只有戲曲的武打劇目《三岔口》才能夠將黑店提升為藝術性想像空間，而引起普羅大眾的共鳴。

《三岔口》內容簡單，主要描寫楊家將焦贊被解

差發配，部將任堂惠喬裝商人暗中保護，在三岔口黑店遇劉利華夫婦黑夜中暗襲，結果任、焦聯手擊斃賊夫賊妻。全劇重頭戲就是在黑暗得伸手不見五指的狹窄空間中摸索打鬥，動作鋪排層次分明：有誤撞誤碰，有互相試探，有埋身纏鬥，有敵友不分，有動靜相克，既好笑又緊張，乃京劇武打戲最佳典範。胡金銓的《怒》加重了解差與劉利華的官賊勾結，有意將客棧戲增加政治矛盾、忠良與腐敗的對立（回應《龍門客棧》主題），也改寫了結局，使劉利華枉死於妻子手上，抹上一點佛家因果報應色彩。這《怒》一直不為世人重視，認為只是大師急就章之作（為國聯李翰祥償還債務，草草拍個短片湊成《喜怒哀樂》上映），只將京劇《三岔口》電影化了事，別無新意。其實，《怒》一點都不平凡，細看細思之下，真有「當時看來，並不太奇突；回來想想，風景真不錯」的感覺，短小精悍的一部作品充份反映胡金銓正圓滿結束他對客棧戲的空間美學上的探索，更反映了大師正深思着武術（和戲曲武工）美感和電影美感的分異性和融合性。

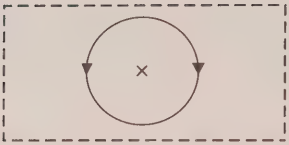
一桌二椅，圓形武場

《怒》是胡金銓的試劍篇，對武學與美學同時思考。

思路從武功分南北兩派開始：一般說來長江以南的稱南派，長江以北的稱北派，更有所謂「南拳北腿」之別。南派武功多用拳，粗獷強烈，硬橋硬馬，步伐穩固，拳鋒尖銳而火爆，運動範圍窄小，動作以方形為主。北派武功精於腿功，長拳濶步，跳躍快捷，以進取勝，動作以圓形為主，把式好看，造型華美。「南拳北腿」是在現實環境戰鬥中實踐出來的，南方街道狹窄，空間局限，武者被迫困囿於兩三個方形階磚上施展，近身搏擊，出手狠辣，謀爆炸性突破；但北方環境開朗空曠，進退攻守未受空間限制，反映在武功上，長拳飛腿，騰挪翻滾，變化靈巧，具舞蹈性的旋轉。

思路立刻進入戲曲的武打美學：北派的圓形武功有舞蹈的美觀，賞心悅目，亦奠定了京劇武打的美學基礎（影響之下連南方粵劇也要「大打北派」才符合舞台表演的要求）。中國戲曲傳統有所謂「一桌二

椅」的虛擬舞台美學，舞台毋須布景，甚而毋須舞台（在空地亦可演出），擺張桌子，道具也變布（背）景，這桌子可代表城台，可代表房間，可代表睡牀……通過演員程式化的表演（造手步態功架），虛擬環境的真實，觀眾立刻明白劇中人是登城眺望，或是入房閉戶，或是上牀睡覺，總之，在觀眾心中「實」由「虛」生。舞台場地虛空，又或者並無舞台，無邊無限，正好提供充足空間作圓形舞蹈和轉動；而當沒有框格或邊際局限，全面自由時，無限是最可怕，表演和運動非自我限制不可，於是圓形的繞動和個體自轉就成為必然的規律了。京劇《三岔口》表演方法正是如此，主要是兩個演員繞着唯一的桌子（或椅子）遊走打鬥，時而自轉，時而互轉，虛擬二人是在黑暗不見五指的客棧房間中摸索、偷襲、還擊、惡鬥，笑料層出，優美十分，但驚險不足，因為觀眾所欣賞的是表演性（武工的「形」與「神」）而非戲劇性（製造高潮的矛盾衝突）。這桌子就成為中心點，發射出去劃成圓形舞（武）場，虛虛實實自成天地，空間既是有限（束縛），亦是無限（脫離束縛）。



（圖案一：　戲曲《三岔口》的圓形線條運動。
虛線代表可有可無的舞台框架）

然後，思路很快轉入錯綜複雜的電影空間問題上：電影的影像是二向度的物體如何在二向度的銀幕上投影。要在二向度的平面表現三向度的立體的空間感，主要是靠鏡頭的方形框格中事物的前後（縱）左右（橫）上下（直）的擺置（製造透視空間）和人物前後左右上下的活動（製造游動空間），構造出三向度的幻景（立體感）和幻境（想像空間）。所以，電影美學與戲曲傳統截然不同，最主要者：戲曲以虛生實，電影以實生虛。電影要靠拍攝實景實物實人才能構造出可信的想像空間，更要將表演性（演技和動作）結合戲劇性（衝突和高潮），才能吸引觀眾欣賞，正因如此，電影比任何文藝更注重奇觀性，例如《三岔口》的黑店困獸鬥在電影中就不能只有一張桌子，布景非要做到危機重重不可了。還有，戲曲的舞

台限制非常彈性，人物動作發揮自如，電影卻受方形框格縛束，景物人物與空間糾纏；圓形舞（武）動在戲曲表演一氣呵成，在電影裏簡直不可能，況且蒙太奇結構根本切斷圓形運動。

思考及此，肯定來到一個結論：要拍電影《三岔口》，就要放棄戲曲《三岔口》傳統的一切。

胡金銓時常說：「我學地方戲的是動作，我不懂武術，我電影中所有的打鬥都是從平劇（京劇）來的……」（註1）

在拍攝《大醉俠》和《龍門客棧》時，空間並非完全幽閉，打鬥場面可以拉濶到野外空曠地方，圓形武場仍大有作為，例如《龍門客棧》末段的精彩打鬥，形體動作優美，構成樹林野地上的圓舞曲，這次只禁閉於三岔口黑店密室（電影非常狹窄的布景和道具空間），要強迫面對三步一障礙的局限，欲想在電影空間美學上打出生天，簡直談何容易。

方形死局，線性延伸

《怒》的勇敢嘗試：徹底的捨圓取方。首先，胡

金銓將客棧變成一個方形陷阱，一個死局：

• 電影中的客棧並無外貌，因為客棧就是困局，不見生天。

• 客棧內貌，方形的樓下食堂，方形的枱椅，方形的樓上迴廊，方形的門框，一個方形框格陷着另一個方形框格，最終的方形框格陷着一個人（自蹈羅網的投棧者）。

• 橫移的鏡頭把客棧的方形空間（陷阱）作無盡的延伸，一個遠景鏡把樓下食堂桌子上倒置的板凳拍得像暗藏刀山的陷阱。

• 門是關着的，窗是閉着的，暗示着大型的方形陷阱（客棧）包羅很多個小型的方形陷阱（房間），門後、窗後總埋伏着不可測的危機。

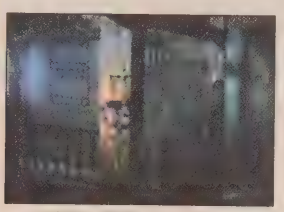
• 一個鏡頭是焦贊陷在窗框內，而框外正吊下繩索，這是「死刑台」的比喻。

• 客棧大門永遠佔在銀幕框格的左邊位置，而銀幕右邊無路可通，方形是困局的概念早就設定。打鬥的動作多數從右向左突圍，是想打出生天的意圖。諷刺在於這左邊的門有入沒出，雖位於咫尺，卻遙不可

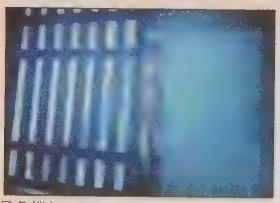
及，最後劉利華真的摸到了大門，結果誤給賊妻飛劍釘死於門上。

• 門口戲，黑店夫妻應門，先後從框格右上角飛躍至左下角迎賓，請君蹈死，胡金銓除拍得（黑色的）瀟灑妙漫之外，更能展示他的方形空間運動意識，（人物）從客棧立方形右上方遠角，（飛身）拉向立方形左下方近角，將電影框格的三維空間線性運動發揮最盡的可能性首先提供給大家，要我們作好心理準備，接受他正作「捨圓取方」的美學探索呢。

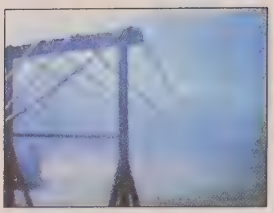
（方形的刀山陷阱）



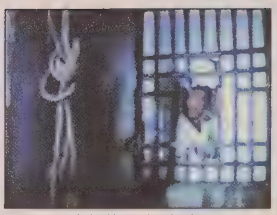
（客棧一重重的方形框架）



（窗框裏外都是危機）



（繩架像個死刑台）



（窗框外面垂下繩索）

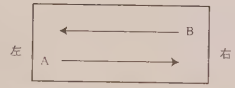
（劉利華從右上角飛躍到左下角）

《怒》的主戲就是黑店深夜困獸鬥，武打分成三個層次：一、先是二角打鬥（劉利華偷襲任堂惠）；二、繼而三角打鬥（劉妻加入戰陣夾擊任堂惠）；三、然後多角打鬥（任堂惠滙合焦贊大戰劉氏夫妻、官差、嘍囉）。

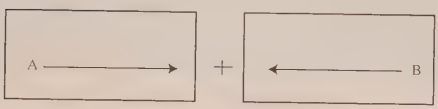
所有人都給困在黑店的方形陷阱之中，那些門、窗、桌、椅、櫃枱、廻廊，障礙重重，機關處處，空間與生存的爭鬥顯得非常緊張，而胡金銓的武打設計全部採用線性運動，橫線（人物向左或右方衝刺）、縱線（前後景撲擊）、直線（樓上樓下飛躍），製造

出鋒利如銳角的激刺力，感覺是咄咄迫人。尤其三人格鬥，在方形框格內作三角形線性拉力，極具爆炸性，煞是好看。這種方格裏的線形運動又可分成兩類：一、單鏡頭式；二、蒙太奇式。但凡橫、縱、直、對角線，都因對衝而製造出強烈的視覺效果，分析如下：

＊橫線運動



（圖案二：橫線運動在單鏡頭）



（圖案三：橫線運動在蒙太奇）

單鏡頭：基本上框格裏的A人物從左邊衝向右邊，同時B人物從右邊衝向左邊，（有時在中央位置短兵相接），製造暴烈的衝擊力和緊張力。其中的變奏，二人先後向同一邊位（左或右）衝撞，將有限的二維空間作

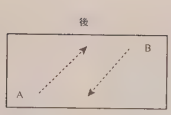
無限的延伸，製造爆炸性的突破力。

蒙太奇：第一個鏡頭A人物由左衝（移）向右邊，接上第二個鏡頭B人物由右衝（移）向左邊，製造出更激烈的衝突感覺和禁閉空間的壓迫力量。其中變奏，第一個鏡頭A人物衝（移）向一邊（左或右），接上第二個鏡頭B人物衝向同一邊，表現出突破困局的意欲，希望打出生天。

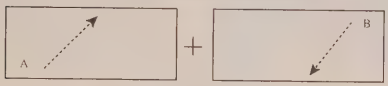
（橫線指向右邊的打鬥場面）

（橫線指向左邊的打鬥場面）

＊縱線運動



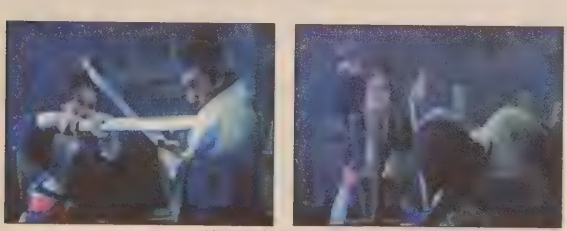
（圖案四：縱線運動在單鏡頭）



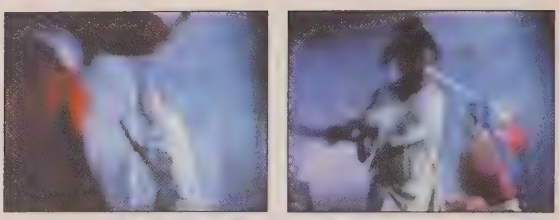
（圖案五：縱線運動在蒙太奇）

單鏡頭：框格裏的A人物由前景衝向後景，同時B人物從後景衝向前景（也可以在中央位置短兵相接），作平面空間深度的延伸，製造（因前後景障礙物）埋伏、試探、窺敵、暗襲等重重殺機。

蒙太奇：第一個鏡頭A人物由前景衝向後景，接上第二個鏡頭B人物由後景衝向前景，亦製造出強烈的衝突感覺。其中變奏，二個鏡頭二人同向前景（或後景）衝刺，亦表現出突圍的意欲。

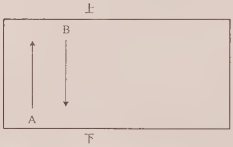


（縱線衝刺的打鬥場面）



（縱線衝刺的打鬥場面）

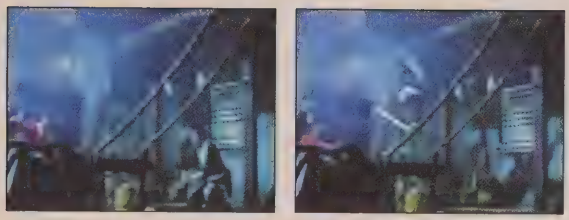
＊直線運動



（圖案六：直線運動在單鏡頭）

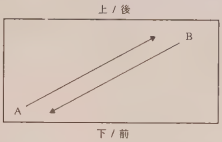
（圖案七：直線運動在蒙太奇）

單鏡頭或蒙太奇：框格裏的A 人物由下面（樓下）蹤身而上（樓上），同時B人物由上面（樓上）飛躍而下（樓下），收穿梭翻騰的美妙視覺效果外，更有籠中鳥折翼難飛之慨。



（人物上下飛身）

＊斜方位線條運動

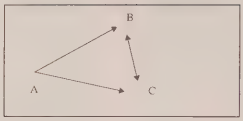


（圖案八：斜方位對角線條運動）

單鏡頭或蒙太奇：斜方位直線運動，人物從左下方近角衝向右上方遠角，或人物從後右上方遠角衝向左下方近角，將平面空間深度距離拉到最盡，又或者將立體空間高度距離拉到極限。

（二人從左下方近角追逐至右上方遠角）

＊複合線條運動



（圖案九：三角形線條運動）

單鏡頭或蒙太奇：最基本就是三角形線條運動，由ABC三個人物的互動關係，組成三角對峙，各自移位，互相牽制，令搏鬥更激化、更兇險、更無可逃避。

（三角形的對峙打鬥場面）

《怒》是短小精悍，但令人目不暇給，他正帶領我們進入電影框格的魔方，每個鏡頭都是線條的衝突和變化。黑店的門窗、樓梯、枱椅、樑柱等在畫面上構成無數的橫直線，好像把大的方形分割成無數個小

方形，而人物不停走動其中，穿插於橫直線間，時隱時現，令那幽閉的陷阱顯得深不可測，千變萬化。方形線條在靜態的時候是單調乏味，但處於動態底下可就非同凡響，簡直用視覺的有限演奏出幻覺的無限。數學地說，方形最笨，卻又最酷，生生不息，切割不盡，而《怒》的影像提供最佳的魔方例證。

還要留一個電影註腳，試劍廿八年後，出現加拿大鬼才導演Vincenzo Natali拍的《心方慌》（*The Cube*，1998年，後來有續集和前傳），用一個立方形的密封殺人空間，製造成深不可測的人間陷阱，無景無物，卻又變幻多端，恐怖異常，生存與空間的角力殘酷得難以承受。當然，兩片風格不同，類型各異，構圖有別，美學探索精神卻是相通的，而《怒》的先驅性也就不容忽視了。

《怒》源於京劇，高於京劇。自《大醉俠》和《龍門客棧》之後，「雖然，我認為我電影中的動作部份，確實是有京劇的影響，但是，在封閉的空間中開展打鬥動作，大概是我個人的喜好吧。」（註2）上世紀的六十年代和七十年代，港台知識分子都思想

着存在主義問題：城市和機械世界把人輾成粉碎，自我蕩然無存。舉天之下都是存在困境，就等如胡金銓客棧戲舉天之下都是黑店一樣：而存在主義文學（像沙特、卡夫卡、加謬）都愛用酒店旅館等比喻人在旅途的失落、無路可通、生存的迷惘。《怒》充滿着硬朗粗獷的運動線條，尖銳凌厲，左衝右刺，欲求突破和超昇，令我們感悟到現代人的心理鬱結和自我掙扎。

再留一個電影註腳，胡金銓捨圓取方之後，他對武學和美學的同時思考似再無明顯突破，直至《空山靈雨》（1977），你會為他天衣無縫的「方圓結合」領域而大為感動，此乃後話矣。

註釋

1 黃仁：《胡金銓的世界》（台北：台北市中國電影史料研究會，1999），頁102。

2 山田宏一等：《胡金銓武俠電影作法》（香港：正文社，1997），頁122。

（本文寫於2006年）

魅影危機：邵氏一九七四

港片跌落谷底

春風秋雨三十年，記邵氏七四危機。

歷史永遠重複，香港電影曾遭遇無數災難，我們的意志損毀，我們的夢想破滅……

1974年最是慘烈，香港電影從高峰滑落，海外市場崩潰，本土票房萎縮，令很多影人自壯志凌雲中翻下，跌個粉身碎骨，竟連帶財雄勢厚的邵氏電影王國也給殺個措手不及，陣腳大亂，方向頓失。這是三十年來邵氏最危難的年頭，夢工場竟然編織夢魘，大機構如何重整陣容、改革架構、乘機翻身等，也許值得今之電影工業借鑑。

畢竟年代久遠，資料殘缺，要重組當年影史實在不容易，甚至連當年香港電影的基本數據也難搞清楚，況且我們影人俱是失憶的動物。以下是一些較為可靠的文獻：

• 《1973年香港年報》回顧，「據統計，過去一年在港拍成之電影達350至400部之多……1973年送交電檢處檢查之電影共5686部，其中220部為本港所製。」（註①）

• 《1974年香港年報》回顧，「根據法例，所有在本港公開上映的影片均須送電影檢查處受檢。年內該處共檢查影片7530部，其中178部是本港製品。」（註②）

• 《1976年香港年鑑》所載，「去年本港電影界拍片數字之少，創下了十五年來的低潮紀錄，包括邵氏、嘉禾大公司和大大小小的獨立製片單位在內，全年共計只拍了80部電影，與最高峰時一年拍336部比較，有天壤之別。」（註③）

數據最是混淆不清者要算1974年，表面看當年送檢港片有178部，不算少了，但其實很多是1973年的「倉底貨」和「爛尾片」送檢後希望能排期上映收回本錢而已。所以，「1974年的產量，約在100部間」（註④）。情況是慘不忍睹，「電影界不景氣，票房普遍低落，製片家再不敢冒險投資……電影市場緊

縮，無形中使圈內人更難混飯吃，謀生不容易了……劇本的編劇、導演、演員、幕後的工作人員，都感到末路窮途。」（註⑤）

結果卻不妙

電影若夢，浮生更似夢。

「一切都很好，結果卻不妙。」如果曾經存活在1973年香港，你會體驗到這道理的弔詭性。

1973年香港，起勢極佳，股市史無前例的欣欣向榮，到3月5日恒生指數激升至1770.85點新高，全民暴發，「魚翅撈飯」地過日子，豈料樂極生悲，股市隨即大崩潰，暴瀉多月，至7月12日恒指跌至只剩494.45點，震驚全球，去到1974年12月10日恒指在狂瀉無止境之下，僅餘150.11點。市民損失慘重，銀行存款虛空，百業蕭條，工商業停頓。

1974年初苦上加苦，處境更為不妙，世界爆發能源恐慌，中東戰亂，石油禁運，價格飛升，刺激百物騰貴，市民更是叫苦連天。年初石油供應處施行緊急措施，下令晚上十時半燈火管制，港人夜生活不再，

夜間戲院生意大受打擊（九點半場水靜河飛，午夜場更要停辦）。經濟蕭條之下失業人數達十四萬，為戰後最惡劣的就業情況。

荷里活信念，「社會不景，戲院好景」，因為電影提供夢想，讓我們逃避現實。沒錯，夢想固然重要，但有權去選擇夢想才是最重要，特別口袋沒錢時。要知道，自1971年邵氏將武俠片演變成拳擊打鬥類型，繼而嘉禾引進李小龍拳傾天下，功夫片掀起高潮，一時間港台大小公司競拍鬥拍，拍到濫拍到爛。「而打鬥影片亦唯恐迎合觀眾胃口之不週，打鬥場面愈來愈激烈，打鬥鏡頭也愈來愈殘忍，一片腥風血雨，活現銀幕之上，千篇一律，逐漸受到社會人士之加強抨擊……事實上，本港武俠打鬥影片已流行多年，觀眾對此等題材已看得熟口熟面而厭倦。」（註⑥）「隨着武打影片之日走下坡，不少在72，73年間以拍武打片起家的獨立製片公司，到了1974年，由於所拍的影片積壓太多，無法排映，因而出現經濟上的百孔千瘡現象，卒至無藥可救，在這一年內，這種獨立製片公司相繼結束的超過十家以上，有些甚至被迫

宣布破產。」（註⑦）

進戲院的觀眾明顯減少，1975年統計，平均香港人每人每年看電影是十二次，比十年前的二十次相去甚遠。因為觀眾選擇性看戲，做成票房正負極端化，少許電影瘋狂賣座，很多電影卻無人問津，令到票房屢創新低。其時港產片製作成本介乎六十萬元至一百萬元不等，但上映時只賣到三十萬元以下者竟大有片在，那就蝕個血本無歸了。

1974年曾經列出過「十大最不賣座電影」，票房低處未算低，竟然從88,104元降至17,000元之微。製片公司年頭大賺一片，年中大蝕三片，蝕個入心入肺，唯有關門大吉，影界無計可施，完全失去製片方向，悲觀氣氛瀰漫。

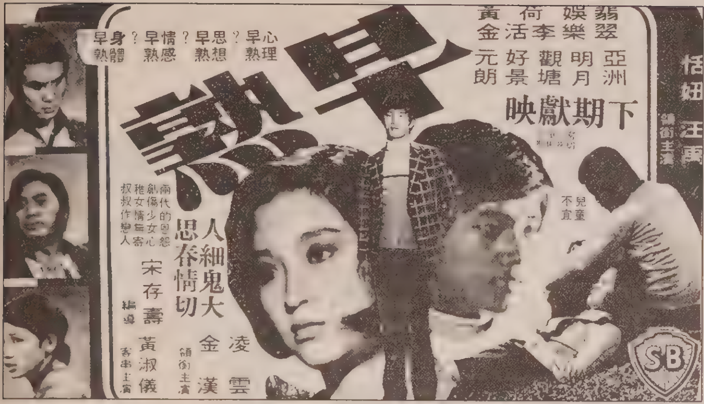
變天後遺症

「邵氏出品，必屬佳片。」我們上四十五歲港人必記得此品牌口號，亦反映當年邵氏電影的霸氣。

邵氏雖然佔盡「垂直整合」的優勢（經營方法將製作、發行和院線三合一），也同樣難逃劫運，片子

大賺的不多，票房差勁的甚多，有些收入跌至十數萬元的，未夠維持院線燈油火蠟費用，大損「亞洲最大電影王國」之顏面。下列十部邵氏（1973-75年）票房最差電影，重新喚起那段創傷的記憶：連邵氏都這麼慘烈，更遑論小公司了。

電影	放映日期	票房（港元）
《埋伏》	1973.1.5~9（5日）	172,695
《戀情三千里》	1973.1.27~29（3日）	66,523
《虎豹兄弟》	1973.6.12~15（4日）	140,628
《十段高手》	1973.6.9~11（3日）	199,690
《龍虎地頭蛇》	1973.6.30~7.2（3日）	185,970
《鬼馬兩仝剛》	1974.1.3~7（5日）	164,348
《赤手空拳》	1974.1.8~9（2日）	38,222
《惡虎村》	1974.1.12~16（5日）	167,056
《早熟》	1974.3.19~22（4日）	151,874
《四王一后》	1974.9.7~11（5日）	183,155
《捉鼠記》	1974.12.19~21（3日）	143,871
《小孩與狗、愛》	1974.12.22~24（3日）	115,778
《惡霸》	1975.4.19~22（4日）	169,042
《吃人井》	1975.6.25~27（3日）	111,971
《三超人與女霸王》	1975.8.6~8（3日）	51,604
《義劫愛神號》	1975.8.14~20（7日）	189,941
《新死亡遊戲》	1975.8.29~9.3（6日）	164,249
《搭錯線》	1975.9.25~27（3日）	151,715
《金毛獅王》	1975.12.21~23（3日）	179,585
《妙妙女郎》	1975.12.24~24（1日）	42,727

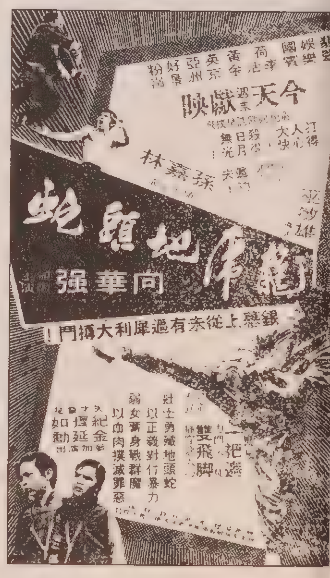

早熟
心理早熟？思想早熟？情感早熟？身體早熟
翡翠 娛樂 荷李活 黃金 亞洲 明月 觀塘 好景 元朗
下期獻映
人細鬼大
思春情切
兒童不宜
凌雲 金漢 領銜主演
宋存壽 編導
黃淑儀 客串主演
恬妞 王戎 領銜主演

男女扒手
鬥智鬥法
今天全線五場
恬妮 八面玲瓏 風情萬種
神偷絕技
層出不窮
桂治洪 導演
恬妮 劉陸華 領銜主演
福星 加入
男女老幼 闔府統請
翡翠 娛樂 荷李活 黃金 亞洲 好景 明月 永華 觀塘 元朗

小孩與狗
翡翠 娛樂 荷李活 黃金 亞洲 好景 明月 永華 福星 觀塘 元朗
加入 油麻地
純情的愛
純情的歌
純情的淚
純情的笑
小孩天真無邪
神犬善解人意
何守信 徐家霖 狄虎
認真抵睇
今天五場
大人要帶兒童來
全家老幼都要來看！
愛，表現出父子親情！
歌，唱出心中的積蘊！
學生優待
陳美齡 金漢 金峰
THE TWO FACES OF LOVE
邵氏全體紅星合力演出

翡翠 娛樂 國賓 荷李活 黃金 樂都 英京 亞洲 好景
今天全綫五場獻映
金都加入
翡翠荷李活加午夜場
浴室內天體大戰！為女色手足反目！
侯錚
避免擁擠
撲飛請早
金漢 左艷蓉 江彬 舒佩佩
虎豹兄弟
SHAW SCOPE

午夜場觀眾聽出耳油！
即將獻映
哈哈笑
笑哈哈
仙杜拉
頂呱呱
歌聲悅耳繞樑三日
仙杜拉
陳萍
王俠
思維
編導
潘壘


今天週末獻映
龍虎地頭蛇
向華強
銀幕上從未有過犀利大搏鬥！
壯士勇滅地頭蛇
以正義對付暴力
弱女奮身戰群魔
以血肉撲滅罪惡
雙飛腳

冰封三尺，非一日之寒，這是1970年邵氏「變天」後遺症。1970年6月邵氏重臣鄒文懷、何冠昌、蔡立昌、梁風一起脫離邵氏（據張徹回憶，事出鄒文懷要求邵逸夫分紅不果），共組嘉禾電影公司，而同時離開還有王羽、羅維、徐增宏、吳家驤等。尤其鄒文懷乃邵氏「靈魂」人物，執掌宣傳與製片兩大要職，時常令邵氏影片「化腐朽為神奇」，連平凡之作也可賣個滿堂紅，如今將軍一去大樹飄零，無以為繼。再者，反叛的王羽當年紅遍港台星馬，反目無情，毀約而去，重重的給邵氏明星制度摑了一巴掌（邵氏與王羽的官司訴訟拉拉扯扯鬧足四年）。突然間邵逸夫面對眾叛親離，陷孤掌難鳴之局（方逸華剛入邵氏，只任職採購部），唯有找袁秋楓回巢，出任製片經理，暫時穩住陣腳吧了。

袁秋楓只屬務實派，是既有政策的執行者，上任態度保守，談未來拍片大計時毫無新意：「到目前為止，武俠片的欣賞高潮依然未退，至少在這一年內是不會減退的，我們將仍以拍攝武俠片為主。」（註⑧）劇變之後故步自封，理所必然，就這樣邵氏賺大錢的

機會紛紛錯失了。先是李小龍失意於荷里活，回港發展，托人向邵逸夫開價片酬一萬美元（相等於六萬港元）拍攝一部片，但邵氏只還價九千港元，結果益了嘉禾，一部《唐山大兄》開創三百萬元港片票房紀錄。繼而許冠文（在《大軍閥》竄紅）要求邵氏出資三十萬拍《鬼馬雙星》，收入與邵氏平分，邵逸夫托辭劇本太差而拒絕，結果又喪失了六百萬元港片票房的創新紀錄。策略地說，邵氏更錯失了以後與李氏許氏的合作機會，這才是最難計算的經濟損失。

美麗的謊言

電影一向是最美麗的謊言。

1972-73年香港影人竟迷醉於一個自我編造的謊言之中：功夫片征服全世界。

1973年初謊言更美麗，因為在香港電影史上出現兩件大事。其一李小龍與荷里活華納合作拍《龍爭虎鬥》，大家都相信香港影人終於吐氣揚眉，打開世界電影王國之門了。其二邵氏出品的《天下第一拳》在3月21~28日這一周，高踞全美國最賣座票房紀錄冠軍

（收入889,880美元，把第二位《海神號遇險記》的310,000美元，拋離甚遠），被認為是中國影史上驕人的一頁，令大家堅信中國人的拳頭打開了世界電影市場。於是港台影人，不論大小公司，糾集資金開拍大量武打動作片，而且很快陷於公式化：情節不外乎練功復仇，冗長的拳腳打鬥場面再加少許女人玉體橫陳香艷鏡頭（時人戲言為「拳頭枕頭併頭」片）。

1973年12月香港政府統計處資料，港片出口市場達七十個國家，主要有星加坡、黎巴嫩、美國、法國、英國、泰國、大馬、印尼、南越、菲律賓、南韓等。

其實七十年代初期亞洲大多數地方民智未開，思想保守，排外心理強烈，見功夫片兇殘暴戾（強調「拳頭大過天」，赤手空拳把人活活打死），產生反感和戒心，紛紛下令禁片。一時間禁令就像傳染病，輾轉傳遍世界各地，竟釀成一種全球性的歇斯底里，非常荒謬。1973-75年便展開了漫長的禁片歷史：

• 1973年2月，沙巴、沙撈越、汶萊宣布禁映武俠片。

• 1973年2月，東南亞部份地區規定一星期上映華語片不得超過兩天，印尼、越南相繼頒布配額條例。菲律賓禁止殘忍和暴露華語片入口。

• 1973年2月，星加坡電影檢查處決定，暫停檢查拳擊國語片。

• 1973年3月，台灣文化局立例禁打、禁色，修改電檢條例，對殘殺打鬥及色情電影加強檢查尺度（刪剪或禁映），片子不可：刻劃盜匪流氓等非法行為，鼓勵犯罪，全部裸體或着透明服飾，暴露性器官，作淫穢、強姦、亂倫、墮胎之表演，描寫賭博、狎妓、吸毒等引人墮落情形。

• 1973年3月，韓國公布加強電影檢查辦法，其中內容：過份暴露或表現性及性的姿態或慾求，以及低俗的言語，有造成國民生活不道德之虞者，一律要禁。不能有過短的迷你裙及熱褲，過長的長髮，強調頹廢，悲觀的人生觀及意志消沉，不良習慣及過份的惡性行為，具體的犯罪方法，一概被禁或刪剪。

• 1974年1月，星加坡禁映《龍爭虎鬥》，因片中李小龍的頭髮太長。

• 1974年2月，台灣行政新聞局獎勵及輔導優良國片，處長戚醒波認為已將電影歪風整肅：「現在電影界存在一種自律與道德運動，這是很好的，惟有自律，才能普遍建立是非標準，惟有發揮道德觀念，才不會亂拍違反善良風俗，或為害國家的影片。」（註⑨）

• 1974年6月，象牙海岸政府下令該國各單位及電影院，凡含有空手道、柔道、中國或其他功夫之電影及錄音禁止放映。今後功夫影片不但不允進口，已進口之影片亦不能放映。

• 1974年11月，台灣新聞局頒發措施，嚴禁台灣演員在外間（其實主要指香港）拍攝暴露戲，「以免有損國體和糾正不良風」，一時間台灣艷星紛紛「從良」。

• 1974年11月，星加坡電檢未予通過邵氏的《阿牛出獄記》，指出部份劇情有問題，結果邵氏修剪重拍，才獲通過。

• 1975年2月，邵氏子公司長弓在台灣拍攝的《八國聯軍》引起軒然大波，初被指辱華，送檢之際

有人致函新聞局提出質詢，經三司會檢後，作過修剪後終能在台上映。

• 1975年3月，星加坡文化部長易潤棠在國會宣布：任何影片不准有露胸鏡頭在銀幕出現；暴力影片的檢查更為嚴格，因為該等影片會影響國人走向壞的方面。

• 1975年4月，非洲塞內加爾教育部長山茅下令禁映武俠片和功夫片，指這種電影正摧毀國家青年的心智。

• 1975年10月，吉隆坡更進一步向暴力色情片開刀，影片中許多暴力和性愛鏡頭不是被剪去，就是完全在畫面上塗去。

• 1975年11月，「最近，台灣方面傳出消息：中東和南美地區，包括中東的敘利亞、伊拉克、約旦、埃及、蘇丹、科威特、伊朗、巴林以及南美的阿根廷及秘魯等國，開始禁映功夫片。」（註⑩）

電影排華

香港電影進軍國際，只是一廂情願的非非之想。

電影和政治永遠分不開，特別歐美電影大國重門深鎖，視外邦電影為文化侵略者，一向拉起保護主義的鐵閘，設立限額控制外片入口，而院商又是另一封鎖線，就算外片能夠入口，但放映無門，一樣沒有生存空間。1972年邵氏已在努力開拓國際市場，邵逸夫認為最先步驟竟然是：「我們必須要有自己的戲院。」（註⑪）可想而知，所謂「進軍國際」，路途如何崎嶇難行了。

1973年3月《天下第一拳》打開天下，完全是偶然的人為因素，是一項荷里活商務策劃事件，非香港影人所意料得到的。這《天下第一拳》是1972年4月28日在港上映，十三天票房收入只得761,166港元，差強人意。該片能夠引起美國觀眾興趣，當然直接與歐美掀起中國功夫熱（還有雜技熱、針灸熱）有關，但最重要者當年荷里活影業已低沉了一段長時間，大公司陷於破產，新片上映也缺乏新意，吸引不到觀眾，剛巧華納交上邵氏，嘗試引進《天下第一拳》，美其名為「華納公司慶祝創立五十周年榮譽發行」的影片，無非向觀眾提供另類奇觀和感官刺激（宣傳時以

中國大字寫着「五指神功，難以置信，奇妙無比」），無非重拾老掉大牙的所謂「東方神秘主義」賣點，竟又大賺一筆。華納替片子配了英語放映，共製作四百五十個拷貝在全美戲院上映，壯舉如斯，只此一次。觀眾反應如何？有作者在彼邦觀影，記下當時情形：

「整座戲院，座無虛設，幾乎是清一色的鬼子佬，對那些拳拳到肉的功夫，不時拍爛手掌；對那些一口口吐的鮮紅茄汁，不時大叫beautiful……有一幕最教我忍俊不禁：當羅烈救了賣唱王金鳳，兩人夜宿一處地方，鬼子佬看到兩人分開睡，滿不是味道；後來王金鳳膽小，跑到羅烈身邊躺下來，羅烈轉了一下身子，看了她一眼，皺皺眉頭，又睡去，鬼子佬大叫stupid……」（註⑫）

可見，洋人進戲院只是抱着觀奇心態，無意了解甚麼中國文化之類。在「慶祝創立五十周年」之後，華納也曾發行過一些港台武俠片和功夫片，但規模甚小，風頭也不勁，而且選片不當，挑來挑去的還是那些「幼稚、沒道理、掌風可以把五丈外的人打到十丈

之外的東西，動作如卡通」的片子，而情況更惡劣都有，「又如《獨臂刀》在歐洲賺了大錢，美國就跑到香港把王羽的片子全部收購，但買去之後殺頭砍尾的，把幾部王羽的片子，也不管古裝、民初裝或時裝、拼拼湊湊一片上演。如此這般作法，能說美國人把咱們正在『起飛』的影片當作電影乎？」（註⑬）

所謂「國際發行」也非常混亂，獨立製片公司的片子都是先由介紹人轉給掮客或外國片商，佣金層層剝奪，利潤便愈來愈低。放映戲院三數，同時獨立製片和零散的外國片商無能力負擔那麼多的拷貝費用，也無能力花那麼多宣傳費用推廣港片，那股熱潮就瞬息退減了。結果大國如意大利者竟也積壓過百部武俠功夫片無法排映，影界政界更落井下石，在議會上攻擊片子殘暴，不宜上映。其實反應最激烈的是東南亞國家，該地政權早在五、六十年代此起彼落地掀起排華風潮，雖一度沉靜，但情緒是潛伏着的，今次功夫片進入（更誇耀中國人如何好打），又再刺激起政治上的歇斯底里，群起打壓，實行電影排華，港片惹起烽煙處處，簡直匪夷所思……

• 1973年7月，「在歐、美中國熱聲中，邵氏取了很好的成績，但另一方面，已發出了危險的訊號，據消息說，有好幾十部國語片，不能排出在歐洲放映，因為若干片子的水準很低。」（註⑭）

• 1973年10月，印尼政府為了扶助印尼民族影片，曾規定影片進口商在輸入一部華語影片時，得交四百萬盾，作為輔助印尼國產影片的經費。

• 1974年2月，印尼對港片大壓價，「譬如過去以十萬元數字購買國片的紀錄，今日固不復再見，而且他們還將片價壓至四、五萬元，令港、台片商難以出手卻又不能不放以收回多少成本。」（註⑮）

• 1974年7月，「越南對國語片限額進口，台灣一般獨立製片備受打擊，即使邵氏也不例外，由於越南限制國語片上映的數字，邵氏二十多部影片無法在越南上映。」（註⑯）

• 1975年2月，「伊朗及斐濟，現已全面禁止國片進口。國片基本市場——馬來西亞，目前東馬來地區已開始執行新法令，各戲院平均每周上映中國片日數不得超過兩天。菲律賓的新規定為每部國語片上映

時間不得超過兩周，同一地區不得同時上映四部以上國語片。西非、南非，現已禁止打鬥片。……韓國的外片配額（包括國語片），亦從五十部減為四十部。」（註⑰）

• 1975年5月，越戰尾聲，「金邊南越相繼失陷，影片賣埠買少見少……過去製片家開戲，幾乎不用拿出本錢，只將影片片名、導演、主要陣容列出，先賣片花，收取部份訂金便差不多足夠拍片的製作費。去年賣埠開始成為問題，不但賣片花已不復存在，且一部經已拍竣的影片，是否可以賣出外埠版權亦成問題。」（註⑱）

• 1975年9月，「據台灣行政院新聞局電影輔導處處長戚醒波說，自從李小龍成名後，港台兩地的功夫片一窩蜂地拍了三百多部，台北至今尚有175部存於片倉未映。」（註⑲）

雖然危在旦夕，但功夫片打出天下的謊言實在太美麗了，東南亞市場大倒退嗎？歐美的龐大市場仍然值得一博再博，因為版權皆以美元作單位，叫價較高，賺美元簡直心花怒放呢。龍虎武師界見獵心喜，

三幾師兄弟找來一點錢，便組織獨立公司，在山頭野嶺亂打一通，粗製濫造，希望一朝發財。豈料市場萎縮得太快，大量資金赴諸流水，獨立公司紛紛倒閉，落個發財夢碎。1974年是港產片死得最慘的一年，電光魅（幻）影，驚心動魄。

給獨立公司圍困

香港電影工業進入七十年代之後，產生結構上的劇變，也導致拍片價值觀念上的劇變，大片廠（拍電影有制度有政策有宗旨）已趨沒落，工業制度化整為零（由有制度淪為無制度無政策無宗旨）。影人散兵游勇地四出籌劃資金，開獨立公司，做小老闆，而資金來源複雜曖昧，那些幕後出錢者只視為投機生意（尤其股市崩潰，要另覓財路），不知電影為何物，只要資金回攏得快便認為有可為，賺不到錢便立刻收手，並無長遠大計。

於是，拍電影不再為夢想，拍電影只為投機取巧。獨立公司精兵簡將，有錢便組班底開工，沒錢便解散班底，靈活運作，又因資金短缺，拼命掙扎求

存，悉力以赴作激烈競爭，拍片快速省時（因時間就是金錢），作品每有奇兵突起，語不驚人死不休，把大公司四平八穩獨欠新意之片子殺個七零八落。在獨立公司圍困之下，邵氏成為孤獨的巨人，要兼顧的太多，煩惱也太多，他擁有超過一千五百名員工（包括十六個導演、十一個編劇、一百五十個基本演員），負擔相當沉重，制度亦趨僵化，面對四方挑戰，被迫之下進行變革了。

1973年6月，袁秋楓離職，「邵氏行政首腦」方逸華入駐製片部，隨即進行制度和結構改革：清理積存倉底的影片；評估拖延未完成的拍片計劃；最主要，增加效率，加快拍片速度。「在最近這大半年來，通常一部片由開拍到完成，都是在兩個月之內，換句話說，即使每一天都在開工，也不超過六十天。在過去，邵氏有一些影片，一拍就是兩年的，甚而至於有若干影片在兩年前完成，到現在還沒有推出，以致本來當時是時興和有生意眼的影片，因為推延得太久了，以致變成落伍，在賣座方面，總會或多或少的打了一個折扣，而近期所映的《一樂也》、《桃色經

紀》、《七十二家房客》，由開拍到上映，都不超過三個月的時間，正如俗語所說，『熱飯熱食』，有一種鮮明的時間感。」（註⑳）

明星制度的再考慮和檢討：邵氏不再執着使用公司基本演員拍戲，從73年開始便邀請大量外間演員（尤其電視藝員）拍片。導致明星制度崩潰，亦因海外市場造成，當港台明星在海外市場大受歡迎成為最重要賣埠本錢之後，身價十倍，已不願服膺於大公司舊（長）合約舊薪酬之下，而新人往往因一片成名，利之所誘，與舊公司反目無情，結果唯利主義瀰漫影壇，公司亦心灰意冷，有誰喜歡跟自己曾花金錢精神時間去栽培的人大打官司？於是，明星制度也就名存實亡了。

邵氏「鐵三角」組合張徹、姜大衛和狄龍在動作片黃金歲月，票房天下無敵，但他們亦在73年中約滿後已謀去意。邵氏將會痛失武俠功夫片的靈魂人物，邵逸夫當機立斷，隨即大量減產動作打鬥片。此舉似乎與其時市場策略背道而馳——既然《天下第一拳》打出天下，理應乘勝追擊大量生產才對，但大公司的

算盤打得更精：

• 乘勢清理片倉，把大批舊片推陳出新（在港已放映過，所以是「陳」，但外邦未映過，所以是「新」），注入歐美。

• 在財力物力上支持張徹（夥同姜大衛及狄龍）在台灣成立長弓電影公司，繼續拍攝功夫片，以作貨源補充，更重要者，此乃最佳方法安頓三人，免得他們倒戈相向。

其實，對於進軍國際，邵逸夫另有宏觀視野：不是把片子賣埠這麼小兒科，而是與歐美公司合作拍片，一來享有平等地位，二來令公司更享國際聲譽。早在73年初邵逸夫親赴英倫，與歐美公司商談製片事宜，引進歐美影人在邵氏宏大的片廠拍片，展開邵氏製片國際化新動向。跟着歐美製片家紛紛出入影城，提供劇本，洽談合作。

1973年邵氏與意大利公司合拍《四王一后》（*Supermen in China*），《財星高照》（*This Time I'll make you rich*）和《三超人與女霸王》（*Amazons against supermen*），與英國著名恐怖

片公司咸馬合拍《七金屍》（*The legend of the 7 golden vampires*）。1974年與意大利公司合拍《龍虎走天涯》（*Blood money*），與美國華納公司合拍《女金剛鬥狂龍女》（*Cleopatra Jones meets the dragon lady*）。此種東西方會合的早期電影產品，有相當的文化混雜怪相，樣子荒誕，國際性地不叫好不叫座似乎理所當然，那鴻圖大業的夢想很易幻滅，熱情也很快冷卻。

有此講法，早在魅影危機爆發之前，邵氏已響起警號，試拍新片種，所以早在1971年便拉攏李翰祥重返邵氏，改拍非武打片以試驗本地市場。李翰祥果然不負所望，一部《大軍閥》票房3,464,724元（高踞1972年度香港十大賣座電影榜第二位），重振社會諷刺喜劇雄風，另一部《風月奇譚》賣了2,023,104元（高踞1972年度香港十大賣座電影榜第八位），開創艷情風月片的先河。

所以在73年8月邵逸夫面對港片市場低迷景況時，「信心十足，斷言演技劇情片，會有回頭的一天；因此在上月（7月），又開拍了《七十二家房客》。並且

以粵語對白，作為打開另一條出路的試金石，倘若邵逸夫能將《七十二家房客》扭轉趨勢，不但是愛好演技劇情者的喜訊，可能由《七十二家房客》之後，從式微的粵語片中，挽救過來，倘若真的成功，國粵語片並駕齊驅，對目下影壇的形勢，定改變一番新面目矣。」（註㉑）

1973年9月22日，《七十二家房客》在港公映，竟連映三十一天，票房高達5,649,577元，打破其時香港開埠以來中西影片最高賣座紀錄（亦破了李小龍《猛龍過江》的3,307,350元的紀錄），此乃邵逸夫所料不及（上映前他的預測是1,500,000元）。《七十二家房客》給邵氏的啟示：

• 邵氏首次引進大量電視藝員在邵氏電影亮相，這之後的《香港七十三》、《多咀街》、《朱門怨》等群戲亦實行影視一家親，很符合其時經濟低迷的消費者心態：「連小配角都粒粒皆星，認真抵睇。」大片廠的明星制度神話已經瓦解。

• 73年香港票房下滑，與電視盛行（新興媒介）不無關係，電視搶走太多觀眾，邵氏絕招以夷制夷，

找來大批電視藝員助陣，引起觀眾的好奇感，樂於購票入場在戲院追捧電視偶像，另有新鮮感覺。

●「今後，邵氏公司將不再獨沽國語片一味，而是國粵語並重，作雙線發展」，「如今，邵氏以一齣《七十二家房客》打響了粵語片頭炮之後，再接再厲的拍了《香港七十三》、《多咀街》與《黃飛鴻義取丁財炮》等多部……」（註㉒）

消失五年之久的粵語片終於捲土重來，又再為世人重視，當然意味着香港人重拾本土意識，期間經歷幾許滄桑，也多得以粵語為主的無線電視（67年TVB開台，74年RTV轉為無線）推高了本土文化的認同感，而股災之後，港人在危機中驚醒，開始珍惜本土事物和眼前一切。從電視轉戰電影的許氏兄弟，在74年10月以一部粵語笑片《鬼馬雙星》在港勁收6,251,633元，再創港片票房新高峰，一時間香港影人從沉夢中驚醒：「香港才是最重要市場！」

既然失意國際，不如回歸本土，兜兜轉轉，一生誤我是謊言，後知後覺，總好過不知不覺吧！

綽頭片之王

1974年是港片最沒方向的一年，題材古靈精怪，嘩眾取寵，投其所好，為求不擇手段賺錢，詭計盡施（俗稱「出綽頭」），奇招取勝，時人愛稱之為「綽頭片」，其實用現時觀念看，這些片子大都是Cult films，主流以外的異類電影，正是主流英雄已死，異種也稱王：

• 騙錢搶錢發錢寒笑片紛紛出現，配合港人股災後心態，「出綽頭搵錢」。

• 《七十二家房客》收得，於是登記的影片都以數目字為名，例如《三六九》、《殺手四五六》、《三十六計》、《三十六行》、《十七個失蹤少女》等。

• 歐美「毛片」（色情片有正面裸體露毛鏡頭）在港有市場，就拍港版毛片。

• 荷里活《驅魔人》（*The exorcist*）哄動香港，港片便鮮有地鬧起鬼來（恐怖片過去在港是絕無僅有）。

• 黃賭毒殺人打劫片大行其道，反映股災後社會

畸型，電影也畸型。

「有人說，這年頭拍片，除非是大製作，投資數百萬，否則的話，便只能拍時下仍然受到歡迎的綽頭片。拍綽頭片並不能說完全是投機，即使說是投機，也是不景氣所做成，我們可以替製片公司計算一下，能夠出售的外埠版權，已經越來越少了。如果堂堂正正的去籌拍一部，香港一地，已是收回成本的最主要市場之一，而香港則是綽頭世界，因此，我們所看的國語片，十九都是綽頭片的多。唐書璇這位留美學藝，而被譽為高手的導演，也不能免俗，事實上，很多人也掉了眼鏡，這位女導演，綽頭之多，實在驚人，而且膽色之好，不讓鬚眉，拍暴露戲也有一套，所以《十三不搭》這部片，就給片商爭奪映權。綽頭世界，實在並不誇張。」（註㉓）

論綽頭片之王，要數邵氏。

《七十二家房客》也算是綽頭片霸，話劇在72年底上演，哄動一時，座無虛設，尖酸刻薄抵死的廣東話對白引起滿堂歡笑，邵氏有見及此，立刻趕風頭極速搶拍，「食住個勢」，結果大收特收。當大家忘記

了粵語片，竟然有片子是粵語拍攝，這是語言上的標奇立異，又是一種綽頭了。

1973年開始，邵氏支持呂奇的影藝公司大拍低成本艷情片，很多部（如《丹麥嬌娃》）收過百萬港元，已甚有斬獲。其中綽頭所在：暴露不足，鹹濕有餘，意淫極致。73年5月27日《成報》有吳起撰《鹹濕影片勢必大行其道論》：「近來有的色情片收得，則不在於暴露，而在於鹹濕。鹹濕不一定要暴露，意淫即可，點到即止。十分藝術，而嗒落有味，甚至有味到打冷震，而票房紀錄大佳，如果舉例以明之，則《丹麥嬌娃》可稱上上之作，因為的確睇到你肉麻夾牙煙，暴露有限，下流無窮。」（註㉔）

邵氏從1966年掀起新派武俠片潮後，一直以武俠（功夫）打鬥為製片主流，如今被迫斷流，而又要維持年產四十部片時，只好大事變革，一洗過去僵化的製（創）作制度的頹風：

- 盡量嘗試新片種，大搞綽頭。
- 精簡拍攝隊伍，趕時勢爭分秒，運作講求靈活性和效率性。

• 題材接近現社會，呼吸時代氣息，攝影機走出街頭，捕捉城市暗角，打破片廠逢景必搭的死板製作模式。

• 老導演慢條斯理安坐影棚的工作姿態已經過時，開始培養有衝勁肯搏殺的新人，寧願風格異端，作風黑馬，語不驚人死不休，總好過平平無奇、陳陳相因。

• 正是影界大執位的年代，老的（舊的）導演急流湧退，後生的（新的）嶄露頭角，這是黎明前夕，正在醞釀香港電影新浪潮（1978-1983）的出現。

74年邵氏電影是史無前例的雜亂無章，產品奇形怪狀，有反叛青年片、有黃賭毒社會奇情片、有中外古今大混雜的風月片（或艷情片）、有核突恐怖片、有影視大拼盤的諷刺胡鬧劇、有古今扭計鬥智片、總之類型大兜亂，炒埋一碟，難以名狀（《蛇殺手》、《七面人》、《艷女還魂》、《女集中營》、《瘋狂大笨賊》、《毒女》、《香港七十三》、《港澳傳奇》、《神女蕩婦綽頭王》、《洋妓》、《多咀街》、《妙妙女郎》、《降頭》、《蛇王子》、《油

鬼子》、《人蛇鼠》等一大推）。

票房的形勢也就更加混亂了，觀眾的興趣隨着綽頭片的標奇立異而分化着，有熱烈追捧，有望而生畏，趣味轉移得極快，今日甲趣味迎合到觀眾，明日觀眾已轉移到乙趣味，使票房出現極端分化，賺錢的片子屢創高峰，直指四五百萬大關（使威極一時的百萬之作黯然失色），但不賣座的片子收入就更慘淡，可以跌到最低，例如邵氏有一部《妙妙女郎》，上映一天便收檔，收入僅得四萬元。74年邵氏票房甚差，大部份片子的收入浮沉於六十萬元上下的低潮狀況，全年最賣座的三部片就只有《香港七十三》（收2,261,887元）、《聲色犬馬》（收2,105,822元）和《天網》（收2,164,598元）。票房一跌再跌，放映檔期大失預算，對排映新戲又信心不足，救命靈丹就是重映舊日名片，不要看輕這笨拙方法，這曾經挽救了走下坡的荷里活電影公司。邵氏在股災慘烈人心恐懼之際重映《江山美人》，竟收七十多萬，比起好些首映片子成績更佳，所以73-74年其中一項邵氏政策就是舊片重映，吃無本生意：

電影	放映日期	票房（港元）
《江山美人》	1973.5.25-6.4	780,091元
《不了情》	1973.7.3-11	492,730元
《梁山伯與祝英台》	1973.9.7-11	472,202元
《紅樓夢》	1973.12.15-20	249,327元
《龍門客棧》	1974.10.4-11	393,707元
《船》	1974.12.22-27	274,777元

進入75年中西片院線並無起色，重映的片子也越多。「當然，舊戲一映再映的主因，正因叫好叫座的影片實在不多，有等影片，上映三兩天就要慘淡落畫，院主寧可重映觀眾較有信心的舊戲。」（註㉕）「五月份上半月的票房統計，更加使人搖頭，這種冷落淒清的票房情況，為戰後三十年來所僅見。」（註㉖）

其實，電影不景氣非香港獨有，氣氛亦瀰漫整個亞洲，74年本應由泰國主辦的第廿屆亞洲影展差點流產，先是年初時泰國婉拒，印尼考慮接手，後來也推卻，邵逸夫極力支持台灣接辦，更親訪各國游說參展，結果第廿屆亞洲影展能在台北舉行，參加代表團

包括香港、印尼、日本、韓國、高棉、馬來西亞、菲律賓、新加坡、泰國、越南等，幾經艱難總算「圓滿」結束了。

流水落花春去也，電影人間

香港電影工業化整為零，獨立製片只顧投機取巧，殊非好事，當拍片只為綽頭賺錢，而非為夢想時，電影已間接地宣布死亡。所以，放映舊片，重溫美麗的舊夢，某程度言是對昔日偉大的夢想緬懷，更起鏡子作用：昨日追求夢想，今日幻滅人生。

未來歲月吉凶難卜，在電影的蒼茫大地誰主浮沉。還有實力重整軍容，恢復偉大的美麗夢想，非大公司莫屬。這一年，邵氏片場竟然大興土木，動用龐大資金建景，實行片廠制大復古，拍大製作電影，以大場面古裝靚景向獨立製片示威：

• 1974年1月，邵氏公司在片場撥出十萬餘尺場地，建立一座耗資一百萬元的古代亭園樓閣，「計劃中的建築將有曲折的迴廊、荷花池，這一切將來完成，將如同古典名著《紅樓夢》中的榮國府花園一

般，諸如怡紅院等，將極盡華貴堂煌之用事。」（註㉗）相信奠下基礎，後來拍攝《金石良緣紅樓夢》（1977）。

• 1974年9月，長弓宣布開拍《八國聯軍》，「張徹表示：由於這是部大片，製片費用勢必極為龐大，他準備同時在港、台兩地各編列一個預算，如果台灣拍攝預算低就在台灣拍攝，如果香港拍攝預算低過台灣，則回香港攝製。拍攝這部影片最大的一個困難是片中需要很多的外國軍隊，邵氏公司已同意全力支持。」（註㉘）最後，《八國聯軍》在台灣開拍。

• 1974年9月，李翰祥執導《傾國傾城》，「終於日前開鏡，先拍盧燕、苗天的戲，拍的是鸞儀殿，打通兩個片廠搭布景，鸞儀殿建搭兩月，耗資三十萬，美奐美輪，由於布景大，打光需時，每拍一個鏡頭，打光需一兩小時，是以每日只能拍幾個鏡頭。」至於瀛台一景，要在邵逸夫別墅空地上搭建，需時一月，「李翰祥童年時曾到過中南海，參觀過瀛台，從他的記憶中，他畫了一個瀛台景給布景師按圖建搭。」（註㉙）

• 1974年10月，邵氏影城後山場地荒廢，野草叢生，邵逸夫授意李翰祥全權負責重建永久性古裝街道及屋宇，而影城後山的古裝小鎮式外搭景，支持後來古龍武俠片（邵氏新派武俠第二潮）、張徹南少林功夫片和劉家良功夫片的大規模生產。還有，這些古裝街道沿用到九十年代TVB在此拍大量古裝劇集。

傳奇性的《傾國傾城》和《瀛台泣血》宣布開拍，耗資六百萬元攝製，投資之鉅，在其時港片屬史無前例，而且是在港片內外市場極度疲弱之際開拍，可見拍電影是夢想的堅持，舊影人可愛的地方正於此也。要知道，1974年正是中國文化大革命的尾聲，神州浩劫，遍地哀號，我們寄寓海角，雖不涉鬥爭和殺戮，但故鄉親友難逃毒手，而旅居之小島經濟崩潰，災難連番，打擊重重，人心動蕩，實在筋疲力盡，回首前塵如夢，不禁故國神傷。李翰祥（時年四十八歲）堅持要把他多年的夢想，知識份子的包袱訴諸兩部晚清哀史的電影之中，而他的夢想也正反映了當年香港及海外知識份子的集體心緒和集體記憶。

我們的古裝片大師李翰祥失意於台灣影界，重返

邵氏，玩世不恭，借電影風花雪月，嬉笑人間，但隱藏心底的痛苦，在拍攝晚清悲劇時得到昇華，得到解脫，他這樣說：「我拍鹹濕古裝片，認大堆契女，都是為了生意眼，為了公司，我是想，我多拍幾部收錢的戲，替公司賺夠了，然後他總會給我拍一部好戲，我喜歡的戲吧？像《傾國傾城》和《瀛台泣血》都是如此換出來的……」（註㉚）

電影是冷酷的甜蜜：夢想是要付出很大代價的。

1974年香港電影充滿着挫敗、失望、愚昧、貪婪、出賣、自嘲，但尾聲時卻以一個夢想作結（也是新一年開端），多麼美麗。

注釋

① 《1973香港年報》，（香港：香港政府印務局，1974），頁134-5。

② 《1974香港年報》，（香港：香港政府印務局，1975），頁136。

③《1976香港年鑑》，（香港：華僑日報，1977），第二篇，頁138。

④《1974年度拍片紀錄》，（《香港影畫》109期，1975.1），頁56-7。

⑤《迷你影訊》，（《南國電影》211期，1975.9），頁80-1。

⑥《1974香港年鑑》，（香港：華僑日報，1975），第二篇，頁107。

⑦《1975香港年鑑》，（香港：華僑日報，1976），第二篇，頁125。

⑧《訪袁秋楓談邵氏製片新計劃》，（《南國電影》148期，1970.6），頁34-5。

⑨《新聞眼》，（《香港影畫》98期，1974.2），頁73-4。

⑩《迷你影訊》，（《南國電影》214期，1975.12），頁76-7。

⑪《邵氏的遠景》，（《南國電影》179期，1973.1），頁3-4。

⑫《新聞眼》，（《香港影畫》91期，1973.7），頁80-1。

⑬《新聞眼》，（《香港影畫》92期，1973.8），頁80-1。

⑭《新聞眼》，（《香港影畫》91期，1973.7），頁80-1。

⑮《新聞眼》，（《香港影畫》98期，1974.2），頁74-5。

⑯《新聞眼》，(《香港影畫》103期，1974.7），頁74-5。

⑰《新聞眼》，(《香港影畫》110期，1975.2），頁74-5。

⑱《新聞眼》，(《香港影畫》113期，1975.5），頁74-5。

⑲《迷你影訊》，（《南國電影》212期，1975.9），頁80-1。

⑳ 蘭詩：《邵氏影片打開國際市場為中國電影史寫下光輝一頁》，(《香港影畫》97期，1974.1），頁56-7。

㉑《新聞眼》，(《香港影畫》93期，1973.9），頁81-2。

㉒《新聞眼》，(《香港影畫》102期，1974.6），頁73-4。

㉓《迷你影訊》，（《南國電影》212期，1975.10），頁80-1。

㉔ 吳起：《鹹濕影片勢必大行其道論》，（香港：《成報》1973.5.27）

㉕《迷你影訊》，（《南國電影》207期，1975.5），頁80-1。

㉖《迷你影訊》，（《南國電影》209期，1975.7），頁82-3。

㉗《新聞眼》，（《香港影畫》101期，1974.5），頁73-4。

㉘《迷你影訊》，（《南國電影》199期，1974.9），頁78-9。

㉙《迷你影訊》，（《南國電影》199期，1974.9），頁76-7。

㉚《李翰祥拿手好戲》，（《南國電影》254期，1975.5），頁22-3。

參考資料

①《南國電影》155-214期（1971.1-1975.12）

②《香港影畫》61-120期（1971.1-1975.12）

③《工商日報》1973-1975年

④《成報》1973-1974年

（本文寫於2005年）

「赤手空拳」的神話：邵氏與廣東少林派功夫的復興

（一）

落魄江湖三十年，重拾香港功夫片文化。

赤手空拳連番廝殺才能奪命的功夫電影，又或者南拳北腿巧閃翻騰的電影功夫，如今已成逝去的港片的集體神話，其變奏雖延展至老遠的荷里活，但仍掩不住神傷，因為神話的精神早就蕩然無存。

回想功夫片的前塵往事，不能忘記它的時代意義。後暴動期的香港（1967大暴動史稱「香港的內戰」），電影開始走向血腥暴力，市民對港英政府的憤恨和反抗遭到活生生的打壓，嚴刑峻法禁製武器和火藥流通（連節日燃爆竹都禁止），民間被剝奪得只剩下赤手空拳了，抑鬱得快死，情緒和戾氣只能發洩於功夫片中反清復明的諷喻上，和拳打腳踢異族奸徒的痛快過程中。其時區域環頭環尾公共屋邨的二等影

院，每當放映功夫片都能吸引大批草根階層觀眾及青少年入座，他們呼朋喚友，咬蔗吸煙（註①），但見銀幕拳腳交加，喝采怪叫不絕，尤其午夜場的放映（註②），反應越是原始獸性。這些影院多屬邵氏管轄，該機構最重視香港市場，看準觀眾所好，立刻發揮其「垂直整合」（製作發行院線三結合）所長，大開廠房，盛產功夫電影了。其產量之驚人，以下是較保守的點算：

- 1970年：《龍虎鬥》。
- 1971年：《拳擊》、《大決鬥》、《火併》、《惡客》。
- 1972年：《馬永貞》、《天下第一拳》、《仇連環》、《豪客》。
- 1973年：《虎豹兄弟》、《龍虎地頭蛇》、《黃飛鴻》。
- 1974年：《鬼馬兩金剛》、《少林子弟》、《黃飛鴻義取了財炮》、《赤手空拳》、《洪拳與詠春》、《方世玉與洪熙官》、《太極拳》、《少林五祖》、《五大漢》。

• 1975年：《血滴子》、《龍虎走天涯》、《惡霸》、《神打》、《神拳三壯士》、《洪拳小子》。

• 1976年：《陸阿采與黃飛鴻》、《江湖子弟》、《方世玉與胡惠乾》、《少林寺》、《洪熙官》、《蔡李佛小子》。

• 1977年：《絕不低頭》、《唐人街小子》。

• 1978年：《少林三十六房》、《殺絕》、《十字鎖喉手》、《螳螂》、《南少林與北少林》、《師父教落》、《中華丈夫》、《傷殘》。

• 1979年：《茅山殭屍拳》、《生死鬥》、《奇門怪招爛頭蟀》、《街市英雄》、《出籠馬騮》、《少林英雄榜》、《教頭》、《爛頭何》、《唐山五虎》、《賣命小子》、《麻瘋怪拳》、《瘋猴》。

• 1980年：《洪文定三破白蓮教》、《惡爺》、《插翅難飛》、《背叛師門》、《少林搭棚大師》、《大殺四方》、《通天小子紅槍客》、《請帖》、《少林與武當》。

• 1981年：《長輩》、《南北獅王》、《叉手》、《龍虎少爺》、《烏龍天師招積鬼》。

• 1982年：《廣東靚仔玉》、《少子有種》。

• 1983年：《少林傳人》、《三闖少林》、《掌門人》、《五郎八卦棍》、《南斗官與北少爺》。

1970-1983年間，邵氏（及台灣子公司「長弓」）的生產線出品（及放映）近80部功夫片，而同期港台兩地製作（以港產為多）的功夫片在港放映者，數量大約260部，則邵氏產品竟佔總數30%，數字是驚人的，亦凸顯出其時邵氏在功夫文化上起着重要的支配作用。

以上的資料還反映了兩個現象：

• 邵氏是1970年代功夫片潮流開創者，《拳擊》和《天下第一拳》等，都較李小龍《唐山大兄》（1971年10月31日公映）為早，而且，猛龍在1973年去世未使熱潮退減，相反地卻使邵氏功夫失去勁敵，更可以大展拳腳。

• 自1973年開拍《黃飛鴻》之後，邵氏功夫片致力復興廣東少林傳說和英雄（其時粵語片已放棄該等題材多年），作品不下數十，影響所及，竟連台灣都拍方世玉洪熙官。其實，遠在1950年代廣東少林派的

種種故事和人物傳說，歷經香港武俠技擊小說、電影、電台廣播和連環圖漫畫的渲染及神話化，已成香港本土文化一部份，邵氏電影為迎合香港市場，自然樂意經營一點本土文化色彩。

（二）

研究神話傳說的民俗學家一直相信，故事的功能是拯救我們的靈魂，因為民族的生存意志和奮鬥精神都在故事中得到肯定和傳播。不同的時代，同一個神話總會被改寫和擦新，但萬變不離其宗，只要追溯神話的原型，總能接觸到靈魂的深處，那麼，有誰想過探索功夫片中廣東少林派神話原型（Mythological Archetype）呢？就由我開始吧。

神話原型源自晚清長篇武俠小說《聖朝鼎盛萬年清》（又名《萬年清奇才新傳》或《乾隆巡幸江南記》，現今坊間版本通稱《萬年青》或《乾隆遊江南》），撰者佚名，據說是清季粵人著。光緒19年（1893），上海英商五彩石印公司主編望秋生：「有友服賈東粵而歸者，袖出此書，欲付石印」（註③），

見書中雜有粵語甚多，經刪潤為76回出版。該書結構並不完整，故事互不交接地兩線發展，一線寫乾隆微服下江南的野史逸聞（鬆散沉悶），另一線卻寫民間廣東少林拳勇惡鬥峨嵋武當高手（緊張曲折），作者似乎蓄意把兩個獨立故事放在一起，捧出皇帝老子做擋箭牌，標榜少林英雄的反叛與勇武，以免犯禁。因有清一代，政府查禁書籍嚴厲，而少林傳說又與反政府活動及秘密會社有關連，為叛徒寫書，必招禍害。作者除特意安排少林拳勇悲劇場外，結束時更非常肉麻地歌頌清帝：「使天下之人，愛之如父母，仰之如日月，敬之如神明，畏之如雷霆，此其所以穆穆皇皇，巍巍蕩蕩，垂億萬年有道之宏基……」（正回應書名《聖朝鼎盛萬年清》）（註④），不難想像吊詭之處，表面越是奉承，暗裏越是反諷時代。

無可否認，這小說充滿着晚清民間的亂世（內憂外患）情意結：拳頭大過天，暴力才是解脫。不過，今之觀念看，最重要者是書中敘事，其所構造的少林人物和故事，竟成為後世無數粵派武派技擊小說及廣東少林派功夫片的情節模式與故事藍圖。

少林神話，竟萬法歸宗《萬年清》，真有點匪夷所思。神話原型特徵如下：

• 方世玉（少林派苗翠花之子）十四歲，銅皮鐵骨，武功了得，不值武當派雷老虎設擂台（誇言「拳打廣東全省，腳踢蘇杭二州」）打傷打死粵人無數，上台較技，把他踢死。

• 雷妻李小環與父李巴山上門尋仇，設梅花樁挑戰，苗翠花請出五枚師太助拳，打死李巴山父女。

• 胡惠乾少年文弱，給橫行霸道的紡織機行工人毆打重傷（其父早已遇害），為方世玉三兄弟所救，在西禪寺結拜，赴福建泉州少林拜師至善。他報仇心切，學藝未精，打不出木人巷，唯有鑽狗洞偷走，以西禪寺為基地高掛燈籠大書「胡惠乾專打機房」，打死多人，氣燄高張。

• 紡織工人行會錦綸堂請來武當派助拳，新仇舊恨併發，武當（馮道德、高進忠、牛化蛟、呂英布、雷大鵬）對決少林（三德和尚、洪熙官、童千斤、胡惠乾、方世玉、方美玉、方孝玉），兩派大激鬥。

• 民間群毆竟又演變為政治爭鬥，乾隆密令官軍

《萬年青》又名《乾隆皇下江南》，此書仍流傳於坊間。

《少林小英雄》將《萬年青》有關乾隆皇部份刪去，獨立成書，主要標榜少林小英雄青春無敵，乃一切功夫小子之「開山祖師爺」也。

助戰，大破西禪寺，又請峨嵋派白眉道人出手，把胡惠乾、方世玉、至善禪師殲滅，蕩平泉州少林寺。

《萬年清》面世後影響深遠，廣東少林故事家傳戶曉，1930年代初上海武俠小說家江蝶廬力圖將該書「還原」，刪掉乾隆下江南整部份，保留原著文字，再改寫結局（由五枚師太出山化解少林武當恩怨，保住方世玉等人性命，和氣收場），一來滿足讀者的英雄崇拜（讓英雄不死），二來排除漢族人內鬨的愚昧性（配合北伐成功國家統一心理），增刪成結構完整的《少林小英雄》（共20回）。而此舉亦啟發了廣東武俠小說作家（很多在1949年前後南來香港發展），把神話加以創作（再神話化）開枝散葉，表表者如我是山人（陳勁）、念佛山人（許謙）、禪山人、大圈地膽、朱愚齋等，把每個少林人物都發展獨立故事，更納入新的人物傳說（如陸阿采、蘇乞兒、黃飛鴻、贊先生、鐵橋三等），豐富了少林寺機關、神奇功夫和艱苦練武的描寫，著書多達二百種。要知道1949年解放後，舊的思想文化皆受整肅，武俠創作在神州絕跡，唯獨在香港大發異彩，亦屬時代的諷刺。1950年

代廣東少林派傳說移植香港，更得電影、廣播和連環圖發揚光大，已成獨特的香港文化，再由香港擴散到東南亞華僑區域。獨在異鄉為異客，來港的新移民（多數是廣東人）都要赤手空拳打天下，像功夫小子般磨練自己，自然樂意在異域裏找得文化認同呢。

（三）

「李小龍死後，香港武打片一度沉寂，亦全靠少林英雄得以復興，當時孟飛演出《方世玉》，張徹拍了《方世玉與洪熙官》、《洪拳與詠春》、《少林子弟》、《少林五祖》、《洪拳小子》等系列少林片，掀起少林熱潮。」石琪在1982年2月5日的影評專欄文章《談少林電影》已經指出是張徹復興了廣東少林派功夫片（註⑤）。

張徹祖籍浙江，寄籍上海，在香港拍電影，也在香港成名，乃邵氏最重要導演，早期作品不離上海文化和京戲文化（如《馬永貞》、《十三太保》等），後期作品卻轉向本地化，顯示出一個電影作者的視野轉變和文化身份的確定。張徹回顧他的電影生涯，著

書《回顧香港電影三十年》，自言來港數十載，作風已相當本地化，但其電影階段的本地化卻是給許冠文啟發的。張徹書中幾段重要說話：

- 「許冠文那時是還在拍『邵氏』的國語喜劇片《大軍閥》？還是已過『嘉禾』自導自演粵語喜劇片？倒記不清楚，但重要的仍是他的主張！本地化可以擴大電影觀眾的基礎。我很同意他的見解，影響我的決心很大。我復興了粵語片中關於少林拳腳功夫一系的影片（李小龍不是，他的影片和火燒少林寺、方世玉到黃飛鴻這一系列廣東民間傳說全然無關。張鑫炎也不同，他的《少林寺》的時代背景遠在唐朝），但粵語片的全面復興，還是由於許冠文自己，他使香港影片的語言，從國語重回廣州語世界，以迄於今。」（註⑥）

- 「我的『長弓』在影片的營業上都相當成功，特別是《少林五祖》、《洪拳小子》也是我重要的作品，把『小子』一語帶進了香港詞彙，以後有所謂『小子片』。」（註⑦）

- 「香港電影本地化的傾向實際從李小龍時候已

前金庸時期香港已流行武俠技擊小說，名家輩出，多寫南派少林拳勇事蹟。

開始。李小龍的個人風格強烈，不管給他穿甚麼時代的服裝，說甚麼語言（配音），他總是一個十足現代化的香港人。少林系列影片，則動作和劇情更進一步本地化，而許冠文已同時開始了語言的本地化的過程。」（註⑧）

當時張徹這些廣東少林派功夫片評價並不高，大都認為電影與傳說不符，掛（方世玉洪熙官）羊頭賣（拳擊打鬥）狗肉，莫名其妙，例如《方世玉與洪熙官》的方世玉行事胡塗，替清諜捕捉洪熙官，而《少林寺》的少林和尚也毫不精明，自招寺燬人亡。另一方面的抨擊，認為功夫處理未見南少林派的神髓，只顧渲染拳腳暴力死狀猙獰（到劉家良自導功夫片出現之後，更是褒貶立判），例如《洪拳與詠春》，片中所標榜的大力鷹爪、虎鶴雙形拳、詠春拳等全部欠奉，名不符實。

不過，我近日重看《洪拳與詠春》、《少林與武當》卻有所發現，我認為張徹這一系列的廣東少林派功夫是存在着一個理念：「青春無敵、功夫小子」。張徹大量選用年輕新人演出，其時的傅聲、戚冠軍、

汪禹、元彪等全都是無名小輩（張徹回憶道，他親手簽過兩張十七歲的「童工」合約——傅聲和汪禹），但後生可畏，勇於打拼。這正好呼應1970年代的香港精神，其時人口普遍年輕化（1949年解放後在港成長的新生代），他們反叛衝動、活潑頑皮、妄自尊大、背棄傳統，其行為反映在電影裏就是功夫二成（分不開南拳和北腿），拼勁十足，再加刁鑽古怪的小聰明，實行盲拳打死老師父。這樣的功夫小子，「其中以傅聲飾演方世玉（他似乎是最像一般人心目中的方世玉）的最多」（註⑨），後來由《蛇形刁手》（1978年）的成龍承接和盡情發揮。

《少林與武當》（1980年）是張徹少林系列的「封筆之作」，也總結了導演對廣東少林派神話原型認識和回歸。片子以童千斤為主角，講他奉至善禪師之命，下山到西禪寺會合少林子弟（三德和尚、胡惠乾、洪熙官、謝亞福、方世玉兄弟），決鬥白眉道人的武當集團（高進忠、李巴山、李小環、呂英布、牛化蛟等）。說該片是神話原型的回歸，乃因《萬年清》書中所有正面和反面人物，差不多都在片中出

盡，而且全都年輕化，青春無敵（身上的功夫裝設計全部時裝化），導演蓄意使政治鬥爭淪為阿飛童黨地盤之戰（而實在1970年代中葉香港青少年犯罪問題鬧得非常嚴重）。其實，細閱《萬年清》一書，「青春無敵，功夫小子」的信息早已存在，只是給咄咄迫人的打鬥情節所掩蓋：

- （描寫方世玉十四歲後生可畏）「性情又烈，專打不平，終日在外闖禍，未逢敵手……越發膽大交結朋友，揮金如土，初時還不過在本地左右引是招非，到後來弄得江南都知他方世玉抱打不平的名號。」（註⑩）
- （描寫胡惠乾文弱被欺）「這班人因見年輕貌好，都叫我做契弟，羞辱我……」（立志報仇）「學成功夫，將來把這些狗頭見一個打一個，叫他知道利害，以後不敢橫行霸道。」（註⑪）
- （描寫胡惠乾得師兄弟之助）「惠乾對眾人說明，專打機房之人以報父仇，各師兄弟素知前事，為他久抱不平。且少年好勝者居多，略有一二老成恐怕鬧事，力為勸阻不住。」（註⑫）

少林五梅花

初下嶺南

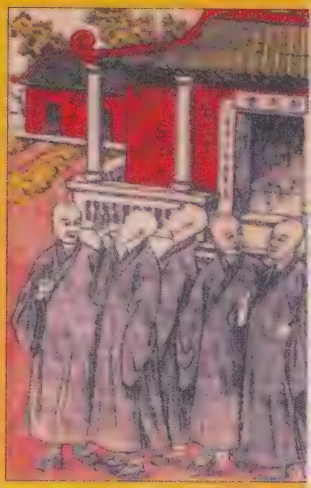
譚山人著

少林武俠技擊叢書

紅花亭演義

念佛山人著

五祖舉義木楊城



嶺海雄雌

佛山詠春拳

念佛山人著　我是山人校

• （描寫打勝歸來）「少林眾兄弟，一路串炮連天，回西禪寺武館，排酒慶賀，歡呼暢飲，熱鬧非常。」（註⑬）

據說少林與武當之爭確曾在廣州西關發生過，清中葉民族資本主義萌芽，上西關居民多以紡織為業，機房工人凡七萬人之多，有財有勢，那些年少好事者橫行霸道，居民畏之如虎，原是武當派地盤（錦綸堂授拳），不容別派涉足。從來少林子弟南下，佔據附近之西禪寺，與武當爭奪地盤，經多番惡鬥，才奠定廣東少林基礎，而胡惠乾打機房乃其中插曲，但廣為流傳。至於武當派，在嘉慶年間勢力消失。

《少林與武當》確實做到了功夫片處理神話意義時的雙重手段：

• 還原（將隱喻變明示）

《萬年清》（在當時政治壓力底下）稱「西禪寺武館」暗示其屬幫會之地，所以幫眾仇殺歸來，飲酒喧嘩（罔顧佛門清靜），與今之古惑仔盤據地頭鬧事作樂並無分別。電影當然毋須顧忌，直言西禪寺乃洪門基地，少林子弟就是洪門黨羽，隨身帶「寶」（秘

密證書）（註⑭），被圍剿時，三德和尚拼死護「木楊城」（香堂木斗）（註⑮）突圍。

• 反諷（影射及取笑現時代）

幫會爭霸，小子群毆（打爛仔交），《少林與武當》其實說的又是現代故事，1980年香港青少年犯罪案件多達3000宗，乃開埠以來罕見，連帶港督麥理浩在施政報告都「深表遺憾」和感到「惶惑不安」。在再神話化的過程中，片子也曾出現神來之筆，當童千斤在街上初遇胡惠乾，見他打着燈籠，寫着大字「胡惠乾專打機房」，便問他何以光天化日還照燈籠，胡惠乾答得妙：「太黑暗了，不打燈籠怎辦？」

因為時代黑暗，所以白天也要打燈籠。似是有心，又像無意，好一句「太黑暗了」，神話詮釋的雙重手段得以圓滿達成。

（四）

黑暗時代的開展，清朝嚴禁民間練武。

清廷以少林廣納明末遺臣為借口曾兩度焚燬寺院，但少林僧人流竄逃亡，反而更加廣為傳播少林功夫。

雍正採高壓手段，嚴禁民間練武。《東華錄》記述了雍正五年（1727）的禁令，「着各省督撫轉飭地方將拳棒一事嚴予禁止，如仍有自號教師及投師學習者即行拿究。」

相信禁令執行絕非容易，就算武館解散，民間大可秘密練武，在鄉社和行會偷偷進行，只要不藏武器，不攜刀棒，官府很難察覺。於是便普遍流傳着一個信念：「赤手空拳，真功夫也。」這未嘗不是對禁令的諷刺。竟連帶渲染刀槍不入的「金鐘罩」、「鐵布衫」也都被神化（《萬年清》有誇張的描寫——白眉道人以此功打死至善禪師），民間沉迷修習者甚眾，發展到清末義和團的「神功護體」（燒符劃咒），所謂「赤手空拳，刀槍不入」的迷信已淪為群眾歇斯底里了。而無數功夫片都着迷於如何創立奇招，赤手空拳破刀槍不入之功，殺敵時極盡殘酷。

「破功」，功夫片中最典型的敘事法，張徹的《洪拳與詠春》（前有《方世玉與洪熙官》破白眉道人金鐘罩內功）乃最佳例子：

• 程序一，「表演」（Display）

誇耀如何刀槍不入，肚皮反彈傷人，將下陰吸進體內（封住死門），蔚為奇觀。

• 程序二，「重演」（Replay）

強調功夫厲害陰毒，須故技重施，到處殺人，無惡不作，令觀眾憎恨。

• 程序三，「決戰」（Play-off）

小子練成破功之法，專打死門，插眼鎖喉摘下陰，赤手空拳把敵人活活打死，殘暴獸性之極。

1975年何夢華導演的《血滴子》是邵氏復興功夫片的最重要作品，片子拍得奇詭孤絕，感覺蒼涼，描寫民間赤手空拳對抗雍正最凌厲最陰毒的血滴子武器。片子的後故事（Post-Story）背景（假設大家都明白的歷史事實），就是雍正禁民間練武，把老百姓剝奪得手無寸鐵，而暴政者卻親自策劃大內暗殺團，訓練血滴子百步之內取人首級。鏡頭拍攝十多個血滴子越牆飛起，發出撕心裂魄的聲音，極是驚慄震撼，再加上赤手空拳，險象百出，這是處境最孤絕無助的一部功夫片，個人與政治鬥爭意識強烈，這是時代的悲

劇。其敘事法雖然離不開「破功」模式，但過程演變層次分明，而最重要者，這是人性提升的心路歷程：

程序一，表演

大內密探頭子由民間雜技「空竹」和「轉碟」原理創造血滴子，從此永無寧日。血滴子源自民間，屠殺民間（雍正每天用望遠鏡窺視人間——令私隱蕩然無存）。

程序二，重演

血滴子每夜展開無盡止暗殺，其中一人良心受責，脫離集團，到處逃亡（一邊赤手拒敵，一邊孩子誕生——象徵着人性重現）。

程序三，決戰

最後走投無路，在平民的生活用具（雨傘）中悟出破解血滴子的原理。於是，血滴子「起」於民間，也「毀」於民間，帶着人文主義色彩的結局。

《血滴子》的出現絕非偶然，它是對當時港英沉重的政治氣壓下所作的反應。1967年暴動之後，政府對民間加強監視，簡直做到偵騎四出：

• 每屆十月一日及十月十日（「雙慶」）前後，

大量防暴隊鎮守街頭，「暴動恐懼症」病情嚴重。而事實上，政府打此時起建立着龐大的警隊，至今仍警力遠超所需。

• 大學的學生運動都受到監視，政治部亦偵騎四出，就算在校園內靜坐示威，長距離攝影機仍不停偷拍。

• 1971年7月7日香港專上學聯在維多利亞公園舉行保衛釣魚台示威，警察武力毆打赤手空拳的學生，驅散示威群眾，血染維園，當晚銅鑼灣發生騷動。

• 1974年廉政公署成立，初時不得民心，認為社會多添一批秘密警察（時人稱「棺材佬」——一釘即死）。發展到1977年警廉大戰，「籠裏雞作亂」。

• 港九各地發生炸彈事件，有說是激進派學生（或青年）的反政府行動。

再回復到雍正禁民間習武，因為甚有寓言性，欲罷不能。政治高壓，功夫轉向地下，越秘密越是廣泛流傳（大受歡迎）。廣東少林派拳術的靈魂「洪拳」，傳說是由洪門的秘密組織為了反清復明所推行的一種拳術，假托少林傳習，後來天地會也以洪拳為

宗。江湖相遇，只要擺起洪拳架式便知同路人與否，這是個人文化身份的肯定。在加入洪門時要作如下的問答：

「武從何處學習？」

「在少林寺學習。」

「何藝為先？」

「洪拳為先。」（註⑯）

很精彩吧，功夫文化根本就是政治文化——政治壓迫下的抗爭文化。

（五）

「功夫片竟可以拉扯上這麼多關係？」你大可笑我多疑。

研究類型電影，總得要放開懷抱吧。

不過，如今重看諸片，卻無法擺脫一種心理纏擾：舉天下最殘暴獸性之事，莫過於赤手空拳活活把人打死（殘殺過程冗長而痛苦），為何功夫片觀眾甘之如飴？我們是否已喪失人性？

也許石琪兄1981年3月13日的影評《殘殺的結

局》可以代言：「香港人谷氣的機會甚多，幸而殺氣不重。在這個極度擠迫、貧富懸殊、環境敏感的大城市裏，兇殺率比許多西方大城市卻瞠乎其後，這是相當難得的。另一方面，香港人喜歡看打殺片，大概是把血腥的衝動集中於銀幕上面發洩出來，這樣當然好過在現實中爆發。所以香港片大都激烈火爆，血肉淋漓，外地人如果單靠電影來了解香港，必會以為此地是個人肉屠場。」（註⑰）

註釋

① 往昔戲院門外小販賣蔗，市井之徒攜蔗看戲，吐得一地蔗渣，時人戲言為「咬蔗幫」。

② 1967年邵氏率先在港試映午夜場，暴動期間中止，到1968年捲土重來，因越映越旺，在1970年代蔚然成風。

③ 劉志學等（編），《少林寺資料集》（北京：書目文獻出版社，1982），頁321。

④ 佚名，《萬年清》（香港：長興出版社），頁150。

⑤ 石琪，《電影茶座•談少林電影》（香港：《明報晚

報》1982.2.5）

⑥ 張徹，《回顧香港電影三十年》（香港：三聯書店，1989），頁94。

⑦ 同上，頁92。

⑧ 同上，頁94。

⑨ 同上，頁105。

⑩ 佚名，《萬年清》（香港：長興出版社），頁18。

⑪ 同上，頁68。

⑫ 同上，頁69。

⑬ 同上，頁84。

⑭ 據《洪門搜秘》，洪門之證書，有稱「腰平」、「八卦」、「票布」、「羅漢頭」、後來通稱為「寶」，以白赤黃綢或布或紙印刷。

⑮ 洪門開堂「木斗」叫「木楊城」，插着幫會的令旗。

⑯ 劉志學等（編），《少林寺資料集》（北京：書目文獻出版社，1982），頁33。

⑰ 石琪，《電影茶座 • 殘殺的結局》（香港：《明報晚報》1981.3.13）

參考書目

① 劉志學等（編），《少林寺資料集》（北京：書目文獻出版社，1982）

② 曾昭勝等（編），《廣東武術史》（斗門：廣東人民出版社，1989）

③ 習雲之：《中國武術史》（北京：人民體育出版社，1985）

④ 陳清偉：《香港電影工業結構及市場分析》（香港：《電影雙周刊》，2000）

⑤ 石琪：《石琪影話集》（6）（7）集（香港：次文化堂，1999）

⑥ 飛烈：《洪門搜秘》（香港：洪福出版社，1956）

⑦ 寧宗一（編）：《中國武俠小說鑒賞辭典》（北京：國際文化出版社，1992）

⑧ 張徹：《回顧香港電影三十年》（香港：三聯書店，1989）

⑨ 佚名：《萬年清》（香港：長興出版社）

⑩ 江蝶廬：《少林小英雄》（香港：五桂堂書局）

（本文寫於2003年）

蛇魔與心魔：談五十年代港菲跨界電影

（一）

1954年開始，香港曾經出現一類「蛇魔」電影，主要是菲律賓製作，配粵語對白放映，包括《蛇髮美人》（54）、《艷盜蛇魔》（54）、《蛇妖島》（55）、《蛇魔復仇記》（56）、《血戰蛇魔》（57）等，標榜蛇的奇幻性或妖性，神怪莫測。菲律賓電影竟可以在香港院線公映，總令你意想不到吧？

菲律賓的蛇魔電影正好與其時香港頗流行的白蛇傳電影互為呼應，亦反映了某些程度的文化共通性，甚且《蛇魔復仇記》（菲律賓謝勒度•戴利安導演）和白蛇傳類型的《蛇女思凡》（58）（香港王天林導演），是港菲合作的跨國電影。早在五十年代港菲已聯合拍片，又令你意想不到吧？

東南亞蛇的文化共通性，是有人類學淵源的。關

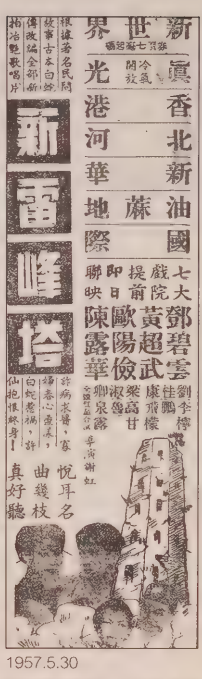
於馬來亞的史前史，人類學家認為馬來族是源自中國雲南，「他們大約在四千年前，由中國雲南的山地一帶，沿河流南下至安南、柬埔寨、占婆、暹羅等地，而進入馬來亞的。」（註①）再由馬來亞分支到菲律賓去。中國古代西南方民族都是蛇圖騰文化，古神話裏的女媧和伏羲都是「人首蛇身」的，「《山海經》的記載中，有不少神異的怪物，都是蛇身；龍，也是綜合了蛇的形象的。所以上古時，它的崇拜一定很盛。」（註②）由中國到東南亞，蛇的圖騰崇拜是一脈相承的了。

（二）

1950年代戰爭陰影仍緊纏人心，噩夢揮之不去，民間流傳一個很恐怖的故事，而童年的我亦曾聽過多次，因詭異可怕，至今難忘。故事是這樣開始：

當第二次世界大戰打得最慘烈時，東南亞雨林區本屬處女地，但逃不過戰火洗禮。雨林區域大樹參天，一支軍隊正浩浩蕩蕩的深入不毛之地，在一條滿佈青苔、濕滑而兩旁傾斜的路上進發，大有寸步難行

1952.5.15



1957.5.30

1957.5.30

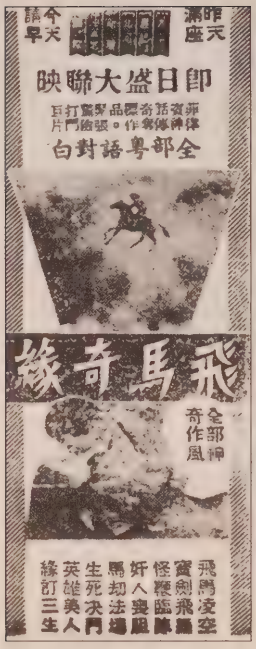
粵語「蛇精片」的出現，可能是對同期菲國「蛇魔片」及「蛇女片」的挑戰與回應。

1958.8.14

之感。路是迂迴曲折不見盡頭，當裝甲車趨前開路之際，路像地震般翻騰起來，眾軍正在驚訝間，赫然見到前方冒起一個極巨型的蛇頭，張開血盤大口。天呀，原來大家誤在一條極巨型的蟒蛇身上行軍，簡直嚇得魂飛魄散，還未來得及開火，整支軍隊連裝甲車都給吞掉，葬身於蛇腹……

故事流傳，匪夷所思，版本各異，主要是發生地區與人物不同，故事模式則一樣，有說發生於緬甸、或印尼、或越南、或菲律賓，而被巨蟒全軍吞噬的，有說是日軍（侵略者）、或美軍（外來者），總之不會是保衛國土的本地軍民。現在回想，覺得它有一定的解釋：這是東南亞民智未開者的「排外恐懼症」，在備受殖民地主義、帝國主義、侵略主義的虐害之下，所作出的心理報復，把圖騰崇拜、神話製造、反抗爭意識，編織成一個殺戮的夢想，以牙還牙，給外來的危害者製造噩夢。其實，蛇魔就是集體潛意識裏的心魔，在非常時期（例如戰爭、反殖民地運動）就會詭異的浮現。

戰後，東南亞諸國陸續擺脫殖民地政權，但旋即



1955.5.13

1956.1.19

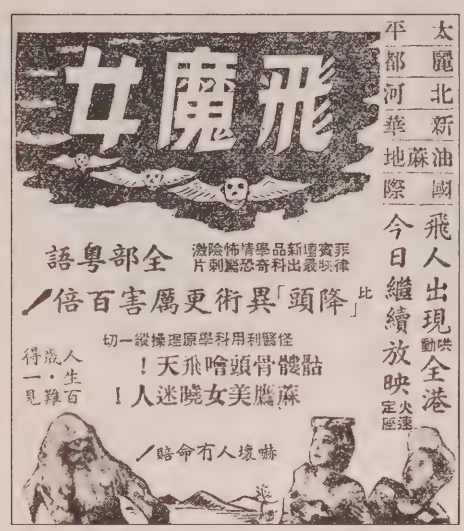
1955.8.18

菲律賓神怪片曾在港大受歡迎，故事科幻加妖怪加蛇女加恐怖加天方夜譚，包羅萬有。

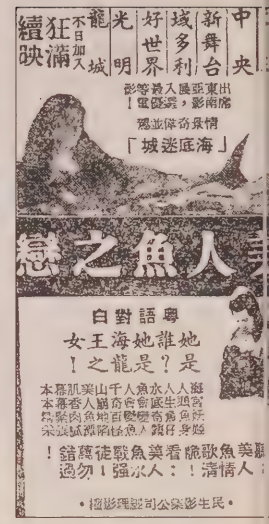
1956.9.16

陷入後殖民地期混雜化的文化過程，一方面民族主義與本土文化高漲，自覺地要清除侵入已久的西方文化，另一方面卻又活在盡佔優勢的美國產品陰影底下，尤其迷盡蒼生的荷里活電影。沒錯，太平洋戰爭造就了荷里活電影征服東南亞地區的觀眾，一來乘虛而入佔據本地破落的影業；二來能提供西方式幻夢，讓大家逃避冷酷的戰爭現實。1954年，由東南亞電影製片家聯盟開辦的亞洲影展，舉世矚目，政治界和文化界同等活躍參與，這可以理解為東南亞地區破天荒的聯結起來對抗西方（特別荷里活）影業的開始，而其時仍處於殖民地局勢的香港表現積極（1956年在港舉辦第二屆亞洲影展），不但引進大量東南亞電影（大部份配粵語對白，小部份配國語對白）在市面放映，更透過文化交流，建立關係，達成與泰國、越南、日本、韓國、菲律賓等地合作拍片計劃。

其實，自1949年中國解放，香港影業漸漸枯萎，因失去大陸市場（四億五千萬人口），南來的電影公司難以生存。亞洲影業公司總經理張國興曾撰文〈淒慘的香港電影業〉，他說出：「在這許多流亡來的工



1954.11.17



1954.12.22

1955./.26

1955.8.10

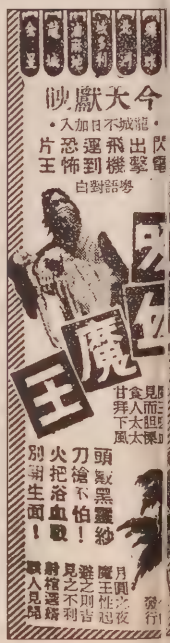
業中，中國電影業的命運最慘，主要原因是不能得到大陸的市場，雖然其他流亡來的工業，也一樣不能接近廣大的大陸市場，但這對它們的損害，並不像電影業那樣嚴重。其他工業可以打開國際市場。中國電影業不能，因為沒有多少外國人懂中文，並且我們的片還夠不到吸引不懂文字而去欣賞的標準，像荷里活的產片，由中國傭人也會不顧自己是否懂英文而跑去看。中國片子主要靠中國市場……由於大陸市場的關閉，拍片的本錢無法收回。每個製片人蝕本，幾乎每張片子的收入都不夠成本，不管這張片子的票房賣座紀錄怎樣高。」（註③）

唯一求生方法，就是積極拓展東南亞（非西方）市場，透過跨國合作，電影聯盟，互助共生。要知道，在日本侵華期間，東南亞民族關係複雜，各為其（侵略）主，矛盾抗爭，魔障重重，都為了生存。如今戰爭告終，但（經濟文化）危機未除，為了抗衡西方強勢，東南亞民族間的新仇舊恨暫且壓抑下來，而過去種種詭異的人際關係又再浮現，也都為了生存。例如活躍於上海孤島時期影業的張善琨，開始達成港

1956.6.8

1956.11.25

1957.7.14



1958.4.29

日製片合作計劃（1955年《櫻都艷跡》等），顯然是他過去中日關係的延續。例如韓國演藝株式會社率先打開港韓合作之門（1956年《異國情鴛》等），其負責人為「中國通南宮君，此人久居上海，當上海在敵偽時期，是所謂『兜得轉』的人物。」（註④）

在這些跨國電影世界裏，不快樂的東南亞人遍體戰爭傷痕——有親人失蹤或遇害，心理大受打擊，而戰爭後遺症（像《山下奉文寶藏》〔1957〕日軍劫掠民間財富，《地下火花》〔1958〕流氓特務黨爭），又引發民族舊怨的病毒，但在鬥爭的過程間，似乎學懂了諒解，最後敵對者亡，互愛者生，心魔消除，民族矛盾得以緩和，夢想着共享另類的「大東亞共榮」。

（三）

五十年代荷里活攝製的神怪片在香港大行其道，觀眾愛看銀幕上的飛馬魔氈、隱形術士、巨人怪獸等，影響之下連粵語片也曾模仿拍攝（如左几導演的《月宮寶盒》（1958）、龍圖導演的《飛行太子》

（1958）、黃卓漢導演的《海王子》（1958）等），只是特技不如人，很快便放棄。有此說法，當現實世界民生艱困，神怪電影大受歡迎，可讓大家逃避現實，相信奇跡，令精神獲得暫時解脫。

在亞洲影展結盟之後，日本神怪片登陸，菲律賓神怪片也都來了。特別是最為文化混雜的菲律賓電影，其神怪片「結合《天方夜談》、《阿瑟王與圓桌武士》、《西班牙蓋世名將熙德》、《愛麗絲夢遊仙境》、《羅賓漢與快活林》、《寶劍留痕》、《劍俠唐璜》等艷情歷險，再加上當地的神話和鬼怪傳說，共冶一爐。」（註⑤），幻想如脫韁野馬，極度逃避主義。

在長久殖民地化之下，菲律賓曾一度在文化上完全失去個性。黃哲真著《菲律賓與華僑》，寫出它的悲劇性：「從古以來，世界上的弱國遭受亡國之痛者，莫過於菲律賓了。西班牙佔領之初，就把它的祖先歷史固有文化亡得一乾二淨；隨後又遭英國、美國、日本先後接連霸佔統治，由西班牙算起，一共達到三百八十一年之久，真是亡國亡得最徹底，而也亡

翅譽國際刺激奇情鉅製！

蛇魔復仇記

幾丈巨蟒 偷鎖匙 槍林彈雨 世所罕見
拗鐵柱 蛇搏鬥

全部粵語對白

太平 麗都 北河 七 新華 起映 油蔴地 龍城

1956.5.17

環球 中央 光明

新舞台 域多利 好世界 龍城

連日 狂滿 今天 仍映

天下第一奇片

光明五場

艷蛇 盜魔

粵語對白

宮兵圍劉 袍攻山寨 袁石儔敵 屍橫遍野 蛇纏美女 衣破胸露

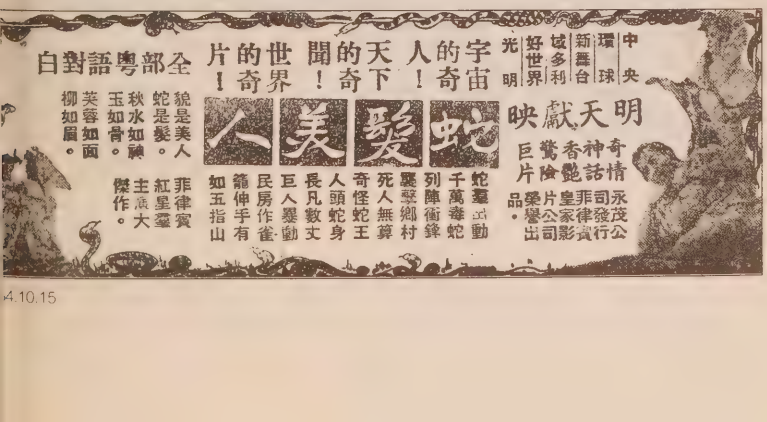
1954.8.13

國亡得最久遠……但菲律賓人在這幾百年的奴役苦境中，它也不是沒有覺醒，它知道一千年前的馬來亞大帝國，領土遍及整個南洋——菲律賓也是其中之一，與中國的唐朝為分庭抗禮的鄰邦。那時西班牙還是呻吟於回教薩拉森帝國的霸佔之下，為甚麼不能發奮圖強，爭取獨立呢？所以，在三百多年中，曾先後不斷地呼籲請願、流血鬥爭，歷一百次以上的反西革命，延續五年的反美戰爭，經過三載的抗日喋血，由此犧牲奮鬥的結果，終於把七千餘島嶼、一千九百萬人民的菲律賓解放……」（註⑥）

後殖民地之初的菲律賓民窮財竭，1951年美援中止，經濟劣勢不可收拾，先後通過「勞工菲化案」、「零售商菲化案」、「西藥商菲化案」、「木業菲化案」和「僑商疏散案」等，這所謂「菲律賓化」就是獨立過程中作政治經濟文化上的自我肯定，和排外的開端。「依菲律賓說，所謂外僑雖非專指華僑而言，但美國人在菲既不當作外僑，那末所謂外僑，除華僑外，就只有較少數的西班牙人，和極少數的其他各國僑民，無形中這等於專指華僑而言，排外亦即所以排

55.12.15

1957.4.27



54.10.15

華了。他們認為華僑在經濟上的優越地位，是剝削菲律賓人的利益而成的，便想以立法恐怖手段，來予華僑以致命打擊。所以，每屆國會開會，即有許多排外法案提出。使華僑戰戰兢兢的憂慮不曉得又有甚麼大禍臨頭。」（註⑦）

現在能夠看到五十年代菲律賓的神怪片（特別配上粵語對白者），機會甚微了，有緣得見《蛇妖島》（55），還隱若感覺其反華心緒，該片男主角帶着一張寫滿中文字的藏寶圖，往唐人街請教蔡先生，對方認出是「蛇妖島寶藏秘圖」，卻為唐人街的流氓窺見，立刻展開奪寶戰——華人與菲人爭利，最後蛇妖島火山爆發，流氓也被誅滅。

《飛馬奇緣》（55）則是反西洋心緒，所接觸的是纏擾菲律賓人三百多年的身份衝突問題。主角出生於土人家庭，被視為「賤種」，出生時其母更誕下飛馬與寶劍，被西班牙統治者認為是反基督妖異而趕盡殺絕。他在備受歧視的處境中成長，目睹很多人極力擺脫「賤種」身份，寧願扮「假西洋人」迫害同胞，於是帶着飛馬寶劍，領導群眾起來抗暴。但本質上這

仍是「假西洋」（假荷里活）神怪片，有的是西洋古裝劍擊打鬥，《月宮寶盒》式飛天隱形，男女主角更是洋味十足（男的要英偉，西班牙大情人作風；女的要白淨，身段突出，熱情艷麗），顯然反映觀眾的集體意識：雖然進入後殖民地期，仍未敢肯定自己的「理想」身份。

沒錯，尋找身份，《妖國神遊》（55）的弦外之音。故事由現實菲律賓社會出發，神怪的遭遇卻在火星開展，男主角已走遍天涯海角，四出追尋，但一無所獲，重回家鄉的「鬼谷」（日軍在此殺人無數），以靈魂與魔鬼交易，好讓自己借助魔力，遠赴火星。其隱喻是：所以四出找尋自我，皆因文化身份太混雜，但諷刺在於，當離本土越遠，將越失本土身份，結果連靈魂也喪掉。在鬼谷所遇的魔鬼，其實就是我們的心魔，所謂「文化身份」，眾裏尋他，就在咫尺之前，結果還是回到原來的地方（鬼谷）對決魔鬼，重拾自我。片子遭遇同樣的困境，情節越進入火星，其神怪經歷便越邁向荷里活公式：不東不西的古裝和禁宮、深海惡鬥八爪魚、恐龍谷大戰恐龍等。結果又

《蛇妖島》

《地下火花》

《蛇女思凡》

《蛇魔復仇記》

淪為另一部文化混雜、亂七八糟的片子。

出發找尋身份，相信是其時菲律賓電影一個普遍的精神面貌，導演們都試圖想像各種民族的空間，而男女明星則試圖演繹各種民族的角色。甚至1952年導演曼紐爾•康德以菲律賓一個孤島為想像的蒙古大漠，拍出享譽國際的《成吉思汗》。這暗示着：為了擺脫根深蒂固的殖民地身份，怎樣異類民族也願意做，其實也在炫耀本身民族的優越感——好一頭時代變色龍。

（四）

時代的變色龍，蛇魔。

擺脫西方的陰影，不等如要做回自己，相信其時的菲律賓電影正樂此不疲地搜索着不同的東方身份。1955年菲律賓與香港首次合作拍攝《蛇魔復仇記》，菲導演戴利安與眾演員試圖放開懷抱學做中國（香港）人，其中只有羅娜楊（中法混血）是港方演員，但出奇地比荷里活電影陳腔濫調的東西視野有更豐富的中國想像，拍得感性而詭異，竟比同期港產片優勝。

以民初上匪海盜為題材（尤其強調匪首與地主的愛恨恩怨），在香港製作中實屬罕見。戴利安不自覺地在場面處理上灌注了西班牙那種「血的悲劇」色彩，強調宿命而悽麗的死亡，熱血而浴血的復仇，類似的筆觸港產片是欠奉的。例如地主劉全與新婚妻子蘭英在後院道別，依依不捨，蘭英幽幽的說「假如有一天我會死去」，鏡頭前景樹枝上掉下大蟒蛇，預兆不祥；結果應驗死亡，傷痛的劉全把妻子海葬（海盜的葬禮），鏡頭是劉全與亡妻的特寫，但見他緩緩放開妻子，讓那張慘艷的面孔漸漸沒入死水之中；場面刻意經營，有宿命主義的淒迷。

不過，在國家「菲化」（變相排華）的政策下，要拍電影認同華人文化談何容易，反映在《蛇魔復仇記》，戴利安的場面調度處處顯出他的戰戰兢兢的疑惑心緒，讓鏡頭前景的人永遠向鏡頭後景的人窺探、猜疑和襲擊，顯示出忌憚和不信任的態度。且讓我順情節把片子劃成三部份（傳統「三幕劇」結構）分析：

《山下奉文寶藏》

《蛇女思凡》

《地下火花》

《蛇女思凡》

第一部份：

（劉全婚禮，土匪與軍官明爭暗鬥，刺探劉家寶藏虛實）

1.女匪袁菲跟蹤劉全與和尚進內堂，為軍官所派奸細窺見，但黃雀在後，山大王躲在暗處看到一切。

2.奸細窺見藏寶密室，立刻帶引軍官打探密室機關，而山大王又在暗角監視，但事敗逃走。

3.軍官搜新房，懷疑劉全包藏土匪，而袁菲在門外窺視形勢。

4.給收留避過風頭的袁菲，隔着窗偷看劉全與妻子親熱。

第二部份：

（劉全離家，軍官強暴其妻，奪去寶藏，劉全迫上梁山）

5.劉全在家門外遇伏，被押見山大王。

6.軍官對蘭英不懷好意，門外男女僕睹狀，知情勢不妙，欲求救。

7.女僕窺見軍官施暴，欲退出，豈料副官在後面，結果慘遭毒手。

第三部份：

（劉全復仇，因袁菲愛他，惹起山大王惱恨）

8.劉全窺探圍村動靜，混在巡邏隊伍後面，得以進入。

9.劉全欲擊殺辦公室內的軍官，反而為後面副官所傷。

10.劉全受傷昏迷，袁菲情不自禁的吻他，內心矛盾，慌忙離去，轉身時遇見滿面妒容的山大王。

11.最後山大王率眾喬裝獅隊龍隊，偷入圍村，劫法場救劉全，而蛇魔策動群蛇襲擊軍兵，劉全終於報仇雪恨。

鏡頭前景的人總是釘着（或襲擊）後景的人，一個人轉身總發現後面有人監視，毫無安全感覺，全片就是這樣的反覆處理鏡頭和人物走位，重複又重複，已非電影表現技巧問題這般簡單了，倒有點像心理病的「強迫症」（不能停止地重複一些說話或動作），充滿着困擾性，不能自控。

還有，關於蛇魔作為保護神的概念（大蟒蛇保衛

家族寶藏，用蛇符可以驅使群蛇保家護國），亦非正統中國文化。而中國文化自漢朝儒家思想支配大局之後，蛇的圖騰崇拜已撤離中原，這蛇已淪為害人的妖怪（更有漢高祖斬白蛇起義的漢朝開國傳說），在歷代筆記小說中描寫蛇妖率領群蛇殺戮人間，或幻變成俊男美女迷惑眾生者，不計其數，總之就不會是人類「忠僕」。其實，回復蛇圖騰（作為保護神）的原始觀念，戴利安早在1953年的《艷盜蛇魔》裏強調，「（主角）手上握有蛇符，可以指揮蛇群替他作戰，像這樣的題材，以巨蛇來擔任重要的演出，在電影歷史上還是創見……巨蛇可作保鏢，可以幫助俠盜抗拒官兵，可以替他在鐘樓上面守護寶物，可以聽從他的命令，把叛徒活活纏死」（註⑧）。最簡單道理，當文化身份不明確時，最好是恢復本土圖騰主義——民族的終極意識形態。

再者，以巨蟒作為電影的「觀奇」特性正好符合當時神怪片元素，「以巨蛇來擔任重要的演出。在電影歷史上還是創見」，相信對港菲兩地觀眾都引起極大的感官刺激。《蛇魔復仇記》把巨蛇活生生劈成兩

截，蛇頭仍在痛苦的張牙吐舌，鏡頭殘忍，但觀眾受落。連帶港產《白蛇精》（52）（于素秋主演）也都宣傳：「特派專員赴南菲洲重金購得二百餘斤巨型大蛇上鏡表演。」

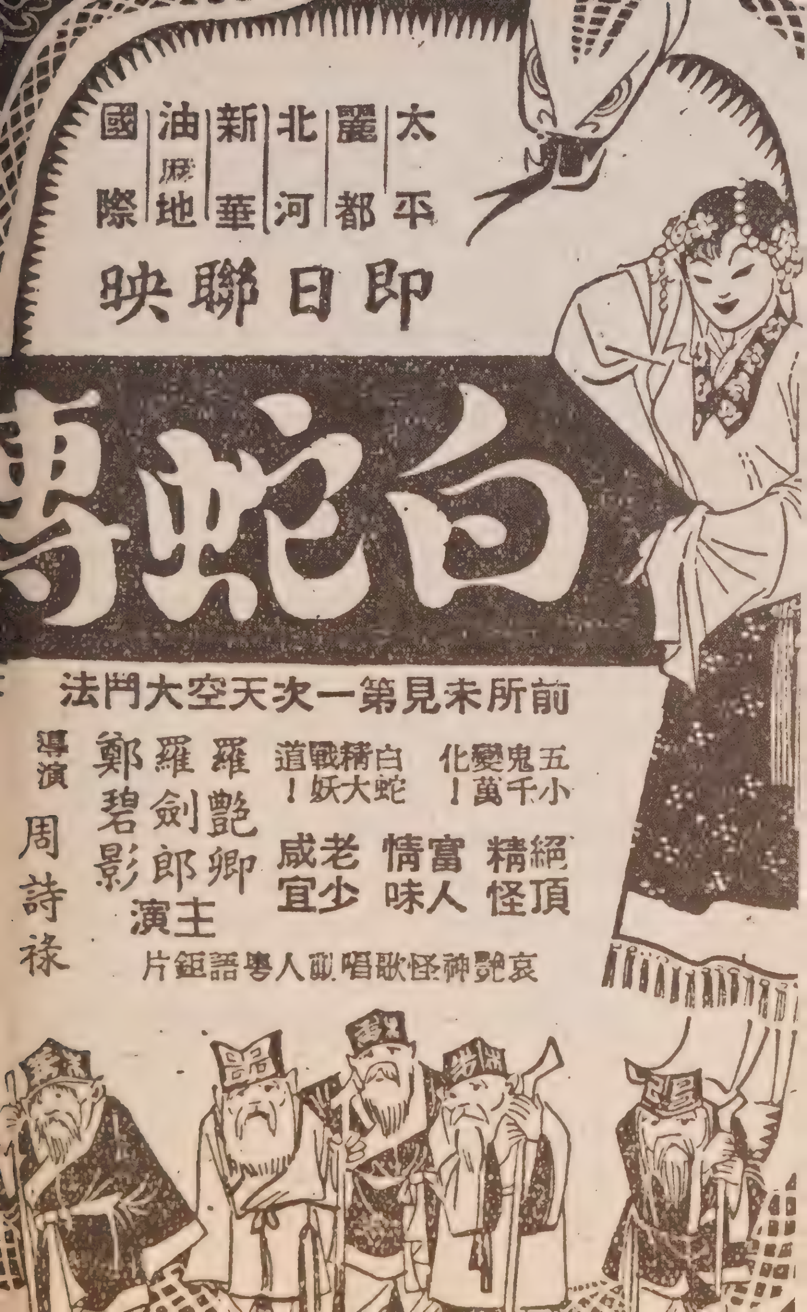
（五）

回應菲律賓圖騰主義的蛇魔電影，中國民間白蛇傳故事顯得很重要，香港影人更引以自豪，多番改編拍攝，因情節愛慾纏綿，妖佛爭鬥，內容豐富，一致認為這才是正宗「蛇片」。而且，白蛇傳故事早就東渡日本，跨文化接觸，影響深遠，十八世紀末日本作家兼詩人上田秋成改寫中國短篇小說，以名謂《雨月物語》，「其中《白蛇之媱》，則完全脫胎自明小說《警世通言》中第廿八卷《白娘子永鎮雷峰塔》，及《西湖佳話》中之《雷峰怪蹟》……故事發生地皆已改移為日本風味，若金山寺變為道成寺，然故事情節大抵雷同。」（註⑨）但仝日本班底攝製神魔特技的《白蛇傳》（1956）（豐田四郎導演，李香蘭、池部良、八千草薰主演）出現，在東南亞（甚至香港）賣

座極佳，令同期推出的粵語片《新雷峰塔》（1957）（鄧碧雲、黃超武主演）大為失色。

既然是正宗「蛇片」，菲律賓影界也想分一杯（蛇）羹了，便有1958年港菲版本白蛇傳《蛇女思凡》的攝製。這可以理解成菲律賓影人（全片只有李湄是港星）對中國古代文化的試探，但談何容易，淪於浮光掠影實屬必然。雖則由香港導演（王天林）主持大局，對古裝場面起碼容易處理，卻大失異彩，非常乏味，甚且場面失控，竟容許古裝僕人（菲律賓諧星）學着荷里活歌舞片跳着真•基利《雨中之歌》（1952）舞步。故事也經過了簡化，既沒有代表道教的驅妖道士，更沒有代表佛教的專橫法海，情節淡化，雖有加入《聊齋》式的書中秘橋段，不倫不類，膚淺得很。

其實，白蛇傳經歷數百年流傳和演變（始於宋朝時代），早已成為一個深奧的文化系統，正如民俗學家趙景深所言，乃匯合儒釋道三教而成，他舉馬如飛之彈詞開篇白蛇傳之言云：「……不見盤旋蛇一條。那曉金母娘娘先度去，已駕慈雲上九霄。許仙披剃為



太平
麗都
北河
新華
油麻地
國際
即日聯映
白蛇傳
前所未見第一次天空大鬥法
五小鬼千變萬化！
白蛇精大戰妖道！
絕頂精怪
富人情味
老少咸宜
羅艷卿
羅劍郎
鄭碧影
主演
導演 周詩祿
哀艷神怪歌唱動人粵語鉅片

和尚，鐘鼓修行日夜敲。孝子夢蛟尋父母，仙機指示上山凹，三教團圓恨始消。」其末句所言「三教團圓恨始消」，即涵融合儒釋道三教之意。「白蛇傳故事中除蘊含佛教與道教之教義而外，於白娘子生子許夢蛟，夢蛟成年得中狀元，求御賜祭塔會母之情節，即有宣揚忠孝之德義及節義之善心，此為儒家一向所提倡。國人之思想乃中庸調和，故以此三教為故事之結局。」（註⑩）對於天主教文化的菲律賓影人，要他們明白「三教團圓恨始消」的大道理，絕對是沒有可能的了。也許，港菲的文化往來亦觸及極限，相距的界線更顯得明確，一些地帶永不可能跨越。

其實，五十年代盛行好一陣子的東南亞跨國製片計劃是虛幻得一如月宮寶盒，在殖民地時代結束之後的東南亞地區必然地經歷了文化身份的搜索過程，因享有空前的選擇自由（表面上如此），尋尋覓覓，兜兜轉轉，最終還是對民族主義和本土文化不離不棄（雖然混淆很多雜質），明顯的文化越界到後來一定遭受排斥。情況相反的卻是香港，五十年代其殖民地身份明確，但另一方面保持中國傳統文化的勢力卻又

頑強得很，文化（中英）對立，多於文化混雜，只是港產片（特別國片）市場陷經濟谷底，為求突破僵局，便有跨界製片計劃出現，甘作文化變色龍。其實，香港影人（及一般港人），最大的心魔，只是金錢。

再回到張國興的主張，在〈淒慘的香港電影業〉，「我認為電影業比任何其他工業更緊急需要援助，甚至包括直接金錢上援助，政府津貼電影業，已有例在先。意大利電影業即如此。」（註⑪）真想不到這幾句話在四十五年後的今天（正值香港影業又一次跌落谷底），仍能起着回響，君不見近日影界在呼籲政府援手，資助拍片，扶持不振的影業嗎？所不同者，香港已改朝換代，初嚐後殖民地果實了。

註釋

① 邱新民，《東南亞古代史地論叢》，新加坡：南洋學會，1969，頁19。

② 劉仲宇，《中國精怪文化》，上海：上海人民出版社，1997，頁228。

③ 張國興，《淒慘的香港電影業》（上），《新生晚

報》，香港，1955.12.30。

④ 李承祖，《港韓合作拍片風起雲湧》，《新生晚報》，香港，1958.9.24。

⑤ Rafael Ma. Guerrero, *Readings in Philippine Cinema,* Manila: Experimental Cinema of the Philippines, 1983, p.42

⑥ 黃哲真，《菲律賓與華僑》（出版社及年份不詳），頁27。

⑦ 同上，頁74。

⑧ 狄琪，《艷盜蛇魔》，《真報夜刊》，香港，1954.8.11。

⑨ 潘江東，《白蛇故事研究》，台北：學生書局，1980，頁261。

⑩ 同上，頁255。

⑪ 張國興，《淒慘的香港電影業》（下），《新生晚報》，香港，1955.12.31。

參考資料

① 《新生晚報》（香港），1952-1958年

② 《真報》（香港），1952-1958年

③ 《國際電影》（香港），1955-1958年

④ 邱新民，《東南亞古代史地論叢》，新加坡：南洋學會，1969

⑤ 黃哲真，《菲律賓與華僑》（出版社及年份不詳）

⑥ 潘江東，《白蛇故事研究》，台北：學生書局，1980

⑦ 劉仲宇，《中國精怪文化》，上海：上海人民出版社，1997

⑧ Rafael Ma. Guerrero, *Readings in Philippine Cinema,* Manila: Experimental Cinema of the Philippines, 1983

（本文寫於2000年）

一個電影無政府主義者的懺悔

（一）

「新浪潮」，離我們很遙遠，但很浪漫，如果回憶是我們生命和文化的重要部份，就讓我由一個回憶開始……

1977年炎夏晚上，在尖沙咀海運大廈的咖啡室，幾個熱愛電影的後生仔在忘形地談論香港電影應走的路向。那時期的港產片充斥着粗製濫造的功夫片和功夫喜劇，投機取巧，既不能反映時代社會，更不能改進香港電影的素質，相反電視台（吸納大量電影文藝青年和留學生做編劇和導演，無線電視還創辦了「菲林組」）節目卻甚有睇頭，呼吸着香港社會的時代氣息，表現着轉變期社會香港青年無路可通的困境，很諷刺吧，本應該是電影的使命，卻由電視做了。

當時我在電視台做編劇，廿幾歲人，每晚泡酒吧和咖啡廳，燃燒着生命，偶然遇上準備起程回美國修

讀電影碩士課程的余允抗（後來成立世紀公司——香港新浪潮電影基地之一），幾個人就高談闊論電影與夢想。當講到美國七十年代獨立公司製作的B級片致命地衝擊着荷里活主流電影時，大家都眉飛色舞，認為B級片不服膺於建制，主題和哲學傾向於反社會，以奇詭的類型或題材，達成電影的游擊戰略，尤其美國國際電影公司和羅渣•哥曼攝製的低成本片子（例如飛車黨電影、公路電影、校園科幻及恐怖片），更是異兵突起，歷創佳績，連帶大公司都模仿他們的製作路線。

其實，當時大家對那些B級片的認識和論說，注入了我們個人的浪漫主義情懷，很多都是主觀的一廂情願的看法：

• 獨立公司小製作對時代敏感，為反越戰、學生運動、嬉皮士運動、國際恐怖主義做成的大動盪發言，正發揮着青春（全球人口年青化）反建制和叛逆的無政府主義精神。

• 這精神正與建制的主流電影（保衛國家正道，配合政策）背道而馳，也相映成趣，更做成了年青電

影工作者（獨立公司）與年老電影工作者（大片廠），在電影美學和意識形態上壁壘分明。

• 而在建制中反建制的電影叛徒如阿瑟 • 潘恩、森 • 畢京柏的大無畏精神，更是學習的的對像。

• 電影是年青人的世界和夢想，也是他生命的戰鬥詩篇，在全球電影年青化的過程中，香港電影又應怎樣回應？

• 美國國際電影公司的「青年政策」值得參考，他認為通常青年男女是拍拖看戲的，男方是上導者，由他選定要看的片子，女方則處從屬地位，所以要「擒賊先擒王」，電影題材首先迎合男方（反叛、暴力、性愛），同時也可爭取到女方。

• 電影的反建制觀念在香港遲遲還未出現，大片廠苟延殘喘，門禁森嚴，出品的題材老氣橫秋，而香港電影的游擊戰略（獨立製作，突擊取勝）是由功夫片所掀起，但基礎薄弱，思想貧乏，更不會接觸及青年人的困惑，尤其對殖民地政府的反叛了。

我不得不向大家懺悔，當時的高談闊論是瑣亂的，漫無目的，甚而自相矛盾，但擦擊着火花，如今

重拾記憶，作有次序編排，主觀取捨，冰冷冷的，沒有激情。相信當時那幾小時的談話，並非絕對的偶然一次，而在不同場合和人物，仍有同樣話題開展。總之，一年後余允抗回港拍《師爸》和《山狗》，創辦世紀公司，製作過好幾部重要的新浪潮電影（《邊緣人》、《殺出西營盤》、《烈火青春》），我發現他是在堅定地實踐以上的觀念，而且好些新浪潮導演也拍出同樣的反建制的無政府主義精神，我開始相信這並非一兩個電影青年的心路歷程，而是一眾電影青年的集體意識。

（二）

電影是一面銀幕，四面堅固牆壁的影像監獄，很能夠鎖着當時的青年人，比起困囿於惡劣狹窄的居住環境和苦悶單調的課室，來得安全和快樂，更來得心甘情願，起碼可以逃避現實，而香港青年作為殖民地社會的困獸正是新浪潮電影的重要主題。

《夜車》（嚴浩導演，1980）。忌廉（張國強）偷了一輛汽車，幾名油脂青年亡命了整個晚上，死的

死傷的傷，最後困在大廈天台（下面是青年人刊物《青春期》雜誌社），無路可通。這之前忌廉等人舌戰《青春期》編輯，唾罵香港政府：

「哦，扮晒北斗星呀，我最憎社會工作者，政府嘅，政府害人嘅！」（小飛俠說）

「你知乜嘢叫政府咩？」（甲編輯）

「你見過社會工作者咩？」（乙編輯）

「有書唔讀，有工唔做，成日通街蕩，仲衰過街邊隻狗！」（甲編輯）

「我依家唔做嘢咩？一個人又擔又抬，一個人做三個人嘅嘢，嗰啲嘢你三個人都搬唔郁，做一日等如你做十日……」（忌廉說）

「政府害人的」，政府是奸的，於是青少年犯罪就成為反擊政府的行動，。一九七九年竟然發生二千多宗青少年犯罪案件，到八 年更臻高峰，去到四千多宗，青少年犯罪（以十四、五歲居多）多屬無目的破壞，包括高買、盜竊、毆打、放土製炸彈，但也有殺人事件。1980年10月，港督麥理浩發表施政報告時說：

「年內，七至十五歲青少年所犯的罪案顯著增加，本人對此深表遺憾。在推行撲滅罪行之前，七至十五歲青少年所犯罪案，通常佔總數百份之十，及至七五年，比率降至百份之七，並一直維持至七九年，始驟升至百份之十一，但本年則似有升至百份之十六的可能。一直以來，我們在這方面的工作都有顯著成績，形勢一旦轉變，不免令人深感不安……」（註①）

當時麥理浩的「惶惑不安」是可以理解的，我們社會未來的主人翁總不能心中無政府吧。於是，便有1981年4月發表的《青少年犯罪研究小組報告書》，認為導致青少年犯罪率上升的原因有多方面：

- 「家庭成員間關係淡薄，父母因工作而疏忽對子女的管教或因不和引致家庭破裂。」（註②）
- 「七九年擴大實施九年免費強迫教育，使成績欠佳但因適齡入學的青少年必須繼續就讀，因而有機會與更多不同程度背景的學生接觸，從而有更多機會與不良分子來往。」（註③）
- 「同時法例規定十五歲以下少年不准工作，

該批無心向學的學生更易集結，走上犯法之途。」（註④）

• 「生活指數急劇上升令實際工資下降，因而削弱購買能力亦是原因之一。而崇尚物質風氣及過份渲染暴力的電影和電視節目亦對青少年造成不良影響。」（註⑤）

但青少年犯罪的最重要原因，報告書所忽略的，而新浪潮電影大都能反映出來的，因為成人世界充滿超級暴力，青年人唯一生存機會就是以暴易暴。《夜車》的暴力場面是先由油站工人掀起的，繼而的士司機、便衣警探，甚至大廈住客，竟然一個比一個暴力，忌廉幾個油脂青年仝都被動地給牽制着以暴易暴，捲進暴力漩渦，難以自拔。

《邊緣人》（章國明導演，1981）的真正意思是人在暴力邊緣，結尾的二十分鐘電影將香港徙置區（已給政府美其名為「公共屋邨」）沉淪為人間地獄，與阿瑟·潘恩的《追》（1966）結尾以廢車場比喻人間廢墟有異曲同工之妙。警察新丁青年阿潮（艾迪）做臥底犯案後，給重重圍困於徙置大廈，住客情

緒失控，互助委員會施行私刑，外面看熱鬧者喧嘩，警察到場鎮壓，警民打成一片，在混亂中阿潮給活活打死，非常震撼，阿瑟・潘恩式狂暴無政府主義影子盡顯無遺。

人間困獸，普遍地成為新浪潮電影的敘事和影像特色：《夜車》困在大廈頂樓；《邊緣人》困在徙置區；《殺出西營盤》（唐基明導演，1982）困在西環貨倉；《兇榜》（余允抗導演，1981）困在鬼怪作祟的大廈商場；《地獄無門》（徐克導演，1980）困在食人島上；《第一類型危險》（徐克導演，1980）用一籠白老鼠比喻四青年泥足深陷；《殺出西營盤》以籠中鳥比喻殺手陷入圈套走投無路；《山狗》（余允抗導演，1980）以老鼠命喪獵獸器顯示天地不仁的困局；結果片中的殘殺動物，變成一種狂暴的心理渲洩（《第一類型危險》用針刺死白老鼠，掟貓落街；《山狗》殺豬殺蛇；《地獄無門》劏人）。

《邊緣人》用一個戲謔場面開始，商店老闆正在看電視上的動物奇觀《大狩獵》片集，跟着店外警方正大圍捕小販，老闆立刻比較電視與現實社會的大狩

獵，嘖嘖稱奇：「嘩，現場一樣呀！」開場是回應結尾阿潮被困徙置大廈，慘被大狩獵，死於私刑。

《夜車》也是首尾呼應，開場是沙塵滾滾的城市外貌，馬路掘得滿是陷阱，豎起路牌寫着「前路」，跟着以一個晚上開展故事，幾個困獸青年前路茫茫，正無法殺出血路，還有人墮樓血濺街頭。片尾黑夜過去又是黎明，街上出現垃圾車，清道夫如常運作，清理街頭廢物，一如夜來警察如常地掃蕩「社會渣滓」。

這些電影都按照經典的無政府主義表現方式創作，社會建制力量如政府、警察、大機構、中產者等頑強價值觀念，與個人孤立無援的價值觀念如自由、自發、愛、成長等，直接地相互對抗。在電影裏，世界因對抗衝突而變得充滿爆炸性，而人處於壓力底下茫然若失，控制無從，在病態與變態、聖者與罪人、清白與墮落的衝突之間，人只好分裂成犧牲者與勝利者兩種。新浪潮青春之夢，就是害怕成長，害怕墮入社會建制的機器裏給輾個粉身碎骨。

（三）

新浪潮的青春夢，《烈火青春》（譚家明導演，1982）是文采風流的無政府主義詩篇，它有着虛無主義文學的放任，就像不羈野兔，充滿自戀、自嘲、受苦與死亡，正徘徊於尚・盧・高達與尼采之間。至今仍然是震撼人心的經典對白：

「我們對社會好像沒有貢獻！」

「甚麼社會呀？我們就是社會！」

來自不同階級；不同知識層面的四名男女，路易士（張國榮）、阿邦（湯鎮業）、凱西（夏文汐）和番茄（葉童），在大嶼山村屋，日日夜夜做愛，大被同眠，活在性烏托邦裏（那年代的青年運動口號「Make Love, No War」，已去到尾聲）。譚家明試圖用一個單鏡頭凝固這「四人美好新世界」，但見村屋四人懶洋洋的神態，有高達式漫不經意的場面調度，突然番茄說，他們對社會（建制）沒貢獻，但路易士否定建制社會，只肯定日下公社式生活——「我們就是社會」。可惜，這美好的烏托邦旋即遭到破壞，給另一股無政府主義力量（恐怖分子）所粉碎

——赤軍屠殺於海灘。

無政府主義是肯定作為完整個體的人，對抗非人化的國家、政府和社會機器，但無可避免地糾纏於和平主義與恐怖主義之間：

• 人本質上是仁愛寬厚的生物，天生善良，但被權力制度與習性所腐化，是宗教、教育、政治和經濟把人性扭曲。

• 人是社會動物，只有自動自發地相聚合作，過公社式生活，以完成自我。社會本應是自然的，但國家的出現卻是違反自然的。國家和社會制度——甚至民主政府或社會主義經濟，任何形態的權力都分化個人，製造矛盾。

• 工業體系建成的社會，扼殺自我與本能，機器一旦把人控制，使人格僵化。

• 七十年代的無政府主義兩極的分化，是撤離社會，撤離建制，做個快樂的和平主義者（嬉皮運動是高潮）？還是徹底摧毀現存社會，做個血腥的國際恐怖分子？其實，這是無政府主義者極度自戀之下的精神分裂狀態——一個人性的悲劇，正如尼采所說，

「上帝已死，一切是准許的（抱括暴力）。」

《烈火青春》之中最自戀的人物是赤軍逃兵武田信介（翁世傑），他就是這種精神分裂的悲劇者。只見他扭曲着赤裸的身子，躺在Nomad的甲板上等待死亡。他的懺悔：「我是見流太多的血才變得軟弱，我做不成冷血的赤軍。」譚家明用一個高空俯鏡（拍攝甲板上凱西摟着軟弱的信介），暗示着這是人性的宿命悲劇。結局時殘酷地強迫無政府和平主義者惡鬥無政府恐怖主義者，無情的自我分裂，也是時代精神——愛與殺。

恐怖主義，徐克的《第一類型危險》視作香港青年的一種集體潛意識，其實整個七十年代香港社會並不安寧，神秘的炸彈的放置和爆炸事件此起彼落，背景複雜（片子以戲院爆炸和片終新聞炸彈案硬照反映時代），而市面流傳很多講法，有說是激進青年破壞城市的游擊戰略。製造炸彈的技術與智慧是早在1967年香港大暴動期間「普及」和「流傳」開來，曾成為一種集體的死亡潛意識。當奚珠（林珍奇）購買違禁爆竹時，立刻被人識穿：「買這麼多爆竹，一定是製

炸彈了！」能這麼的肯定，當然是一九六七年暴動的集體記憶猶新。因為是集體的死亡意志，整個社會都在毀滅和殘殺中（包括政治部、MI6、警察部、黑社會、越戰軍人、地下錢莊），連帶叛逆的奚珠四人幫也互不相讓，互相纏鬥。

愛與殺，譚家明。

無愛有殺，徐克。

《烈火青春》的無政府主義還是最浪漫，有階級種族調和的境界，路易士、阿邦、凱西、番茄，甚至武田信介都很可愛，是徹底的烏托邦式，雖然最後青春美夢淪為青春噩夢。

（四）

反烏托邦，孤島地獄。

徐克的《地獄無門》是倒轉版本的桃花源，漁夫初時以為去了世外桃源，卻竟然誤入食人鄉，結果連皮帶骨給吃掉。

鏡頭奇詭行動怪異的《地獄無門》，由功夫喜劇類型進化出來的怪物，而完全食人電影，一見人就劏

就吃，在香港電影史上從未出現過，當然其先驅者乃來自美國小本製作《活死人之夜》（1968）。人吃人，社會徹底的崩潰和解體，這是香港的一個政治經濟寓言，也是時代的反諷。

片子充滿吃人的笑話：

• 「如果夠牙力，就連骨帶肉咬人一啖喇！」（香港俗話「夠牙力」意指有江湖地位或夠權威性）。

• 「唔食人就俾人食，唔夠人揍（打）就俾人揍！」

• 結局時女角把人心挖出來，還跳動着。叫道：「睇吓個心！」（香港俗話「攞個心出嚟俾你睇」，意謂態度坦誠，肯講肺腑之言）。

孤島地獄名叫「大家鄉」（「鄉」與「香」同音，香港俗話指死亡為「香」），「大家香」就是自身難保，大家死去（玩完），很容易使人聯想起香港——自由經濟惡果，「人吃人」。開場打出字幕「本片人物，純屬藝線，如有雷同，實屬不幸」。結尾時徐克卻要女角把心掏出來對着鏡頭示眾（向觀眾講其

《第一類型危險》1980

《夜車》1980

《檸檬可樂》1982

《靚妹仔》1982

肺腑之言），是戲謔？還是坦言？真心或假意，現實或非現實，在無政府主義的表現形式上，像尚・維果或路易・布紐爾作品上，是界線不清的。

人間無樂土，大自然是殺戮的，還有《山狗》和《賓妹》（卓伯棠導演，1982），這種敵意也承繼自美國B級片，如《慘無人道》（1974）、《隔山有眼》（1977）等。

反烏托邦實在是反未來社會，對世界全面否定，唯獨超人存在，又回到了虛無主義思想的死胡同。《打擂台》（黃志強導演，1983），也是功夫電影類型的變種，演化成香港電影史上罕有的科幻片，開場字幕把主題思想講清楚：「廿一世紀初葉，高度科技不斷累積，形成極度呆滯的科學禍害，文明倍受破壞，社會制度解體，工商生產停頓，僅存者精神頹廢，精力無發洩目標，轉而追求體能鍛練，沉迷黑市拳賽，而武館叢林遂成為青年人之唯一歸宿。屬於武館叢林之邊緣，『正道館』主持劉雄致力發揚正統武德，以嚴謹規律訓練徒眾，與此同時，背景不明之『交叉幫』突然崛起，以藥物混合科技訓練會員，用

頹廢生活方式吸引失落一代，勢力範圍急劇擴張。」

「交叉幫」靠科學藥物控制人類，改製更好的人類品種，是變態的極右派的超人觀念，其黨徽是「卍」標號，使人聯想起八十年代初崛起的新納粹分子。而「正道館」主張原始的體能訓練，回歸自然和本性，以堅強意志，用古方草藥製造強人，屬於傳統經典（由尼采到漫畫超人）的超人觀念。這兩者的對壘，其實也是無政府主義者的自我分裂。片子亦承繼了《二〇二〇》（1982）和《逃出紐約》（1981）的灰色精神。當烏托邦陷落，只有超人可以生存，個人自戀已去到極限，實在非常迷惘。

當思想鑽來鑽去，鑽不出新天地，新浪潮也應該在這時刻告終了。

（五）

記憶又回到麥理浩和他的施政報告上，當總督大人發表青少年犯罪驟升而「深表遺憾」和「惶惑不安」之後，全港的政府機構、福利機構、宗教團體、社團公會等總動員，紛紛舉辦龐大的青少年活動、夏

令營、康樂活動、遊戲比賽之類，實行拯救青少年大行動……

• 「自社會福利白皮書發表後，政府出七百萬元予八個志願福利機構，組成十八個隊伍，展開外展工作的任務……這些被幫助的人，正是六至二十歲那一群既沒工作及無法入學的青少年」。（註⑥）

• 「政府對青少年暑期活動是十分注意的，今年（1980）共有八千多項戶外活動，使青少年能在兩個半月的暑假內，參加有益身心的康樂活動……其中港島區的暑期康樂活動最為龐大，社會福利署港島區總辦事處轄下之各社區單位，聯同區內社團及志願機構緊密合作，結果為港島區青少年提供超過二千五百項的活動。」（註⑦）

• 「少年警訊乃於六年半前成立，現（1982）有會員逾二十六萬人，其中超過四千五百名為領袖會員。警務處為擴大會員數目，遂與撲滅罪行委員會、教育司署聯名去信全港各中學校長，邀請他們加入反青少年罪行運動行列，在本校成立少年警訊。並呼籲各會員擔任先鋒，自行訂定計劃及行動去推行宣傳，

鼓勵更多青少年加入，向警方提供「惡霸」或黑社會在學校、住所附近或公共場所活動的消息，並與區內互助委員會及街坊會保持聯絡，爭取他們支持。」（註⑧）

史無前例地，全香港活躍起來，一切「康樂化」、「夏令營化」、「青少年化」。目標明確，口號偉大，甚麼「向青少年伸出援手」、「發展獨立個性，吸收群體經驗」、「德育推廣，明是非，辨善惡」、「踏上充滿全生機的大路」，云云。回憶中斷之前，我似乎有所領悟，八十年代香港畢竟安定繁榮，更大的危機（中英談判問題）即將來臨，且享受一下暴風雨前夕的安寧。生機旺盛的青少年總不能恆久地困囿於一面銀幕四面牆壁的黑暗監獄，讓那些群體戶外活動、夏令營冬令營、甚至少年警訊沖淡那灰壓壓的氣氛，在陽光微風下釋放自我，更健康地生活下去。我這一輩的思想虛無、反建制、反政府和社會、叛逆不羈的態度，已與「公益少年」、「陽光青年」等明顯地出現代溝。突然之間，新浪潮顯得老氣橫秋。

註釋

①-⑤ 《培養青少年成有用人才》，《1982香港年鑑》，香港：華僑日報出版，1982，頁82。

⑥-⑦ 《一年來之香港青年》，《1980香港年鑑》，香港：華僑日報出版，1980，頁109-111。

⑧ 《培養青少年成有用人才》，同上。

參考書目

① 華僑日報：《1978-82，香港年鑑》，香港：華僑日報出版

② Timothy Corrigan: *A Cinema Without Wall*, (New Jersey: Rutgers University Press, 1991)

③ Alan Lovell: *Anarchist Cinema* (N.Y. Gordon Press)

④ George Rosie: *The Directory of International Terrorism* (N.Y. :Paragon House Publishers, 1986)

（本文寫於1999年）

再現城市：
舊片看香江五、六十年代

（一）

自小便迷上電影，從電光幻影中捉摸現實，你會笑我本末倒置吧？

記得看到一個滑稽短片，傻瓜拾得神仙棒，揮一揮，穿梭街道的車輛凝止不動（凝鏡），簡直神奇，那傻瓜起勁的揮棒，汽車立時橫衝直撞（快鏡），人就給壓扁在路上。哈，多滑稽。某日大清早，眾頑童偷偷爬上馬路中心的交通指揮亭，拿着筷子當魔術棒，向迎面而來一輛汽車喝止：「急急如律令，停！」駕車者破口大罵：「小鬼頭作死了！」豈料一分神，車衝上行人道，撞着堅硬無比的大郵筒。魔法失靈，快逃。

如果像電影，人生有定格，多好。曾經遍尋舊香港電影那充滿魔法靈感的交通指揮亭，但總尋不着，

直到一天猛然頓悟，電影其實就是最偉大的魔法，能夠凝結歷史時刻和城市風貌，隔世再現，仍歷歷在目，眾裏尋她，就在燈火闌珊。

（二）

香港舊電影地圖學是相當簡單的，特別是五、六十年代普遍流行廠景攝製時，惜外景鏡頭如金，一個起兩個止，令你難以辨認舊都市面貌。不過，簡約的外景鏡頭卻甚為指標性，例如用香港霓虹燈下繁榮景開場，每多顯示此乃偵探片、犯罪片或描寫人性險惡的通俗劇。其指標性鏡頭大可列舉如下：

• 日間中環和尖沙咀摩天大廈的外貌，總會接上廠景寫字樓鏡頭，例如《巴士奇遇結良緣》（66）的彌敦道東英大廈、《失足恨》（54）或《良心》（61）的中環歷山大廈。而這些寫字樓也能反映當時香港普遍的經濟活動，以洋行（《巴士奇遇結良緣》；《大丈夫日期》，64）和建築及置業公司（《枕邊驚魂》，62；《追兇記》，65；《樓上樓下兩家親》，66）為主，標示着出入口生意和地產建築

最是重要。

• 尖沙咀火車總站的鏡頭總標示着一種人生過度，鄉下人離開車站，失去純樸的生活，從此陷身罪惡的苦惱人間：《離鄉情淚》（62），女人出城尋找沉淪的丈夫。《香海情潮》（63），鄉下人的繁華夢碎。《三角圓牀》（70），少女南下都市賣淫。火車總站，聚散匆匆，外面有噴水池，先有人力車站，後有的士站，還有新界舊火車站巡禮（《三角圓牀》），凡此種種已成消失的風貌。

• 郊外露天茶座鏡頭，等如中產階級（甚至富人階級）的浪漫愛情戲：《巴士奇遇結良緣》的雍雅山房、《少女懷春》（63）的容龍別墅、《良心》的沙田大酒店、《行運一條龍》（64）的沙田茵、《紅粉金剛》（63）的淺水灣酒店、《枕邊驚魂》的沙田畫舫，還可以見到，在青山寺外草地上野餐（《薔薇之戀》，62），而且務求鏡頭簡約，紛紛上演着試情、迷情、妒情、悽情，總之七情上面（鏡）。

• 荔園遊樂場（1949-1997），西方人造（機械化）樂園引進虛榮都市，向大家提供可觀可玩的物質

文明避難所，於是新興的西方玩意都在此地發生。在《香車美人》（52）片中，「荔園香車美人大賽為現場實景拍攝，並加插撞車及飛機失事鏡頭」（註①）。所謂「香車美人」，富豪界玩樂，1950年舉行首屆。「各車主必須根據汽車的外型、色彩進行打扮，使汽車與美人達到最佳的『協合』」（註②）。香港青少年愛西方玩樂，摩天輪、機動小船、溜冰場、爆谷檔、掟小丑，甚至艷舞場，都攝進《詐癲納福》（56）、《晚娘》（60）、《追兇記》（65）、《滿庭芳》（55）等片裏，甚至《追兇記》學習希治閣的《火車怪客》（51），安排兇手在遊樂場打鬥，結果死於機動小船上。

• 九龍塘與附近木屋區，天國與地獄 -線之隔，令電影地圖突顯階級矛盾的等高線形勢。自1949年中國解放，香港人口暴增，居住環境日趨惡劣，山邊木屋浮生的鏡頭在電影中比比皆是，例如《危樓春曉》（53）、《半下流社會》（55）、《金大嫂》（61）、《秋風秋雨》（62）、《木屋沙甸魚》（65）等，數起來 -大堆（還有《天堂兒女》與《瘋

狂酒吧》〔70〕的天台木屋鏡頭）。這些電影都是磨練窮人受苦的意志，鞭韃為富不仁者雪上加霜。《人結人緣》（54）加插1953年底石硤尾大火，幾萬人痛失家園，聚集球場等待救濟的珍貴紀實鏡頭；該片摒棄階級成見，表揚全港市民奮起籌款救災。其實階級融和論，在當時艱難歲月時有提倡，《木屋沙甸魚》的九龍塘少爺就堅持與老虎岩（樂富）山邊木屋客交好，並肩對抗颱風肆虐。

• 英國劍橋式花園洋房的九龍塘，亦非人間天堂，《骨肉情深》（61）和《情天未老》（65）的大宅，家庭四分五裂；《白頭情侶》（66），住着因愛成恨的男人；《樓上樓下兩相親》（66），兩家人勢成水火；《小康之家》（66），首期十九萬幾，所有家俬要分期付款，為了巴結權貴；總之庭園深深，醞釀社會解體。

• 工廠是標示着社會新希望，在1955年間香港工業起飛，港人只要努力工作，必可改善生活，而你在舊片中，可以探測香港工業演變的脈搏。《骨肉情深》的製船廠（此業曾興盛一時，尤以將軍澳及西貢

著名）；《秋風秋雨》（62），工廠聘用童工；《工廠皇后》（63）的製鞋廠；《少女懷春》（63）的塑膠花廠；《工廠三小姐》（67）的油漆廠，亦有新蒲崗大牌檔鏡頭，工人午膳：「菜河加兩碗白飯（菜炒河粉再加白飯）！」知慳識儉；《你情我願》（65）開製衣廠，「家家賺大錢」；《青春玫瑰》（68），車衣女工放工後上夜學，奮鬥目標明確。《神探 - 號》（70）有十多分鐘時裝表演（狄娜做模特兒）鏡頭，由珍妮裁剪學校贊助，反映其時香港製衣業極盛，1968年成衣出口總值突破三十億元，簡直全民製衣。

• 口號是「香港人用香港貨」的工展會，除標示港人奮鬥精神與成果外，也肯定了香港的本土文化，充滿正面價值，這是喜氣人間。《阿福對錯馬票》（60）的工展鏡頭是在香港舊海軍船塢廣場；《阿珍要嫁人》（66）則在九龍紅磡新填地；《阿福對錯馬票》是工展狂想曲：大肥婆選中工展皇后，熱汽球飛越匯豐銀行和巴黎鐵塔，歌舞連場，活潑可愛。

勾劃電影地圖，似乎澳門也要圈點進內，她偏隅

海角，中葡混雜，蒙上迷離面紗，正好提供（省港）失意者理想的避難所，逃婚（婚姻迫害），像《飄零女》（54）和《冷燕飄零》（64）；逃情（感情創傷），像《良心》和《巫山夢斷相思淚》（65），埋葬自我。澳門的暗夜，是失落的、疑幻的，《八個兇手》（65）在一夜之間發生（有很多澳門夜景），是一次極度驚惶的自我搜索歷程。

（三）

香港要到1967年11月才有無線廣播電視出現，比起先進科技社會落後超過十多年，所以活動的影像新聞屬於奢侈品，只能在戲院看到同場加映的新聞短片，而所謂「新聞」，已淪為舊聞，但作為觀眾者乃甘之如飴。於是，香港電影曾出現怪異品種，為配合時事，先把社會慶典大事實錄下來，再接駁上劇情故事，讓觀眾既可看時事新聞，亦可追看明星做戲，屬雙料娛樂。嚴格的說，將電影拆為兩部份：歷史之部份和劇情之部份，把當時冗長的社會實錄，還原為珍貴的活動史料，實有此必要也。

其中最妙趣者首推《黃飛鴻天后廟進香》（56），將民初功夫打鬥，結合1956年佛堂門大廟進香盛況，相當取巧，雖則五十年代港人仍多着唐裝衫褲，頗為腳合民初服飾，但間有西裝時裝上香客人鏡，蔚為奇觀。但佛堂門進香，甚有地方色彩，要知道進香寶船不能擱淺靠岸，須在海心搭長板為獨木橋，進香客和舞獅過板登岸同樣難度極高，此類民俗特色，如今已成絕響，而史料仍在片中活現。

如果人生本是政治舞台，那麼港人最盛大一次「舞台表演」，莫過於1969年12月的首屆香港節，大家努力擺脫「六七暴動」的陰影與傷痛，把全港變成娛樂大舞台，舉辦千多項活動，推展到高潮，海陸空軍大匯演、千人操、香港節小姐競選、新潮舞會遍地、花車大巡遊等，讓大家明白到歡樂竟可刻意人為，沖淡反英反殖情緒。詳盡紀錄香港節，七彩闊銀幕版，只此一片——《歡樂時光》（70），劇情不知所謂，但留下半小時有多的活動史料，嘆為觀止，而粉飾太平的香港節竟淪入鬧劇包裝，創作者似是有心，又像無意，相當抵死。

燈火樓台，乍見火樹銀花。《火樹銀花相映紅》（53），這是歷史與劇情結合體中的奇葩：1953年6月英女皇登基，香港盛大慶典，全部過程拍攝下來，故事方面卻講一名打工仔監守自盜，擾攘遠走高飛。為粉飾殖民地政權喜氣洋溢，香港慶典竟從6月1日延續至4日（會景巡遊、花車、飄色、醒獅舞龍等）才結束，而當時社會甚為窮困，好些報章早已指出這是勞民傷財之舉，如今事隔半世紀重看實錄片段，竟聽得街頭群眾噓聲四起（因其時興實景收音），其失民心處，歷史鐵證如山。

1953年是逃難者在港剛立足，不認為此地可留時，但《火樹銀花相映紅》竟勇武地肯定這城市是我們最理想的生存空間，應好好珍惜，更透過打工仔之妻，講出其最正面之價值：「我真係好唔捨得呢處（香港）……英女皇替人民謀幸福，所以人民愛戴佢……阿文，你係一家之主，你都要為妻子兒女謀幸福呀！」打工仔大為感動，臨崖勒馬，最後兩口子擁抱於英女皇燈飾牌樓（夜景）之前，雖肉麻骨痹，奈何世紀的擁抱、大時代的擁抱，耳邊彷彿再響起，

「我真係好唔捨得呢處！」

原來，我們這個偉大的城市，一早已有電影把她肯定下來，實在有點感動呢！

註釋

① 湯開建、蕭國健、陳佳榮（編）：《香港6000年》，麒麟書業有限公司，香港，1998年，頁607。

② 香港電影資料館（編）：《香港影片大全第一卷1950-52》，香港電影資料館，香港，2000年，頁491。

參考書目

① John Hill & Pamela Church Gibson (ed.) : *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press (N.Y.), 1998

② 湯開建、蕭國健、陳佳榮（編）：《香港6000年》，麒麟書業有限公司，香港，1998。

③ 香港電影資料館（編）：《香港影片大全第一卷1950-52》，香港電影資料館，香港，2000年。

（本文寫於2001年）

海角癡魂：論香港流行小說興盛（1930-1960）

流行小說失傳

流行小說，在廿世紀中葉香港曾盛極一時。當廣播電視還未出現，港人的主要娛樂消遣離不開看電影、聽收音機和讀小說。而大部份的小說都是刊登在報紙雜誌，後來才結集成書發售，作者先在報紙賺取稿費，出書只是為獲多點邊際利益，不如英美作者著暢銷小說專為豐厚版稅。

香港流行小說種類繁多，包括言情小說、偵探小說、歷史小說、俠盜小說、驚險小說、間諜小說、武俠小說、天空小說等，林林總總，興起於三十年代，大盛於五六十年代。只可惜這些供人茶餘飯後取樂的流行文化產品，一直不受重視，公家圖書館並無收藏，而隨着出版社結業，報館倒閉，書局清倉，報紙

五、十年代出版過大量流行小說，實為通俗文學的奇葩，現在已全部失傳，太可惜了。

書籍銷毀，以致喪失殆盡（尚幸香港大學孔安道圖書館收藏極少部份），令後世有心者研究無從，追查無法，實屬香港最慘烈的文化浩劫，也反映前朝殖民地政府漠視本土文化的「孽績」。

小報是流行小說溫牀

香港流行小說的興起，是與三十年代小報蓬勃有關。

雖然三十年代香港人口有限（1937年人口統計，香港只有80萬人），但報紙數目不少。此類流行小說，當年的讀者隨閱隨丟，於今重獲一本，價值不菲。因為其時報紙行銷省港澳三地，能擁有大量讀者。再加上國內政治混亂，政黨角力，在廣州不能出版的言論，大可以在香港報紙發表，於是各種政治款項秘密抵港，資助報業，尤其小報運作簡單，出版靈活，銷路甚廣。所謂「小報」，就是四開紙的小型報，李家園著《香港報業雜談》指出：「現在各位讀的報紙開度，新聞術語中稱之為對開，四開紙即是比對開紙再小一半。」（註①）這些小報，有的是周

刊，有的是三日刊，有的是雙日刊，著名者首推《骨子》、《華星》、《探海燈》、《胡椒》、《大快活》、《羽公報》、《天光報》等。

據1940年吳灞陵《廣東之新聞事業》觀察，小報的優點：「（一）製作便，他們的口號只是補日報之不足，道日報所不道；（二）購閱便，日報篇幅多，報價貴；小報篇幅小，報價平，適合大眾的購買力；（三）組織便，因為小報不用怎樣大的人力財力物力就可以成立，失業文人多數向這裏找目前出路。」（註②）

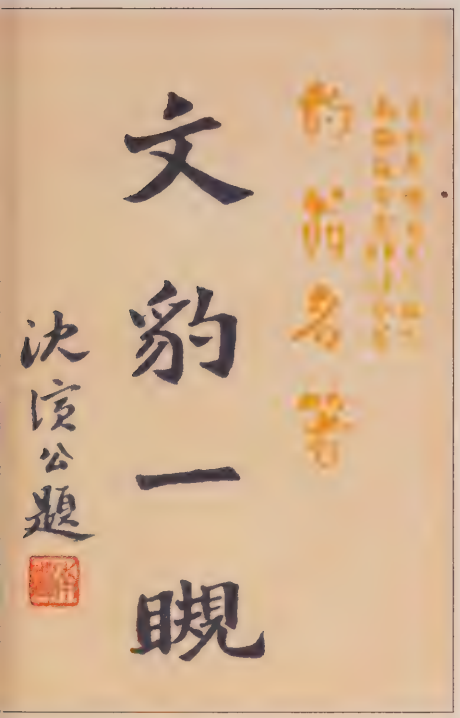
日報（大報）售價五仙，小報則只賣一仙。因兩三日才出版一次，小報不重新聞時事，專攻內幕消息、政治評論、時人軼事和消閒副刊（包括短篇及連載小說），蔚然成為新興的另類報業文化。香港小報在粵省多禁售，因文章過火，對時事冷嘲熱諷，開罪權貴，但報販以利之所在，仍偷運赴穗，秘密出售，炒至五仙一份。

留芳小報的作者首推豹翁（蘇守潔），他記者出身，常為文於各小報抨擊政事，被譽有董孤之筆。豹

翁撰文的《探海燈》和《胡椒》兩小報，以揭發廣州政治秘聞為主，為粵政界所忌，而豹翁亦因此而招殺身之禍。1935年豹翁應邀返廣州，跟着便人間蒸發，不知所終，但小報界指他為政客權貴所殺。「有人且指（某文）係豹翁執筆者，某局長怒，於是使人來港，誘之赴穗，施押赴郊區兵工廠附近，亂槍殺之。一說則謂某局長擬請豹翁為秘書，誘之返穗，宴於白鵝潭舟中，而白鵝潭風景至美，乃開懷暢飲，迨醉，遭人擊以巨石，沉屍潭中。」（司馬雙城著《天涯浪墨•豹翁蘇守潔被殺記》）（註③）

不過，戰亂令小報失傳，豹翁蘇守潔（1894-1935）遺作能保存到的極少，大概就只有他遇害後才出版的小說《五年前之空箱女屍案》。此書乃香港紀實文學之先驅，寫出1930年間廣州之混亂，將當時發生的女子兇殺案作窮根究柢的追查，直指兇手乃滇軍的中級軍官，早已逍遙法外，而警方亦無權通緝。書的首頁亦道盡軍閥亂粵，黑暗歲月，正義無存：

「桂湘贛秦鄂汴諸軍，大集廣州，軍多不治，州人無賴者，依以為奸惡，殺人越貨大道中，人不敢忤



翁在廣州為軍閥所害，屍骨無存，留下作品無幾，死後朋友出版了他的文集《文豹一瞥》，竟給世留下他唯一照片，讓我們得見其風骨。

視，警察力弱，閩警潛走匿廁牖，故軍士益無忌憚，豺虎縱橫，民生塗炭，易國十餘年，婪亂之象，莫甚是時，州人良善者既瘖畏不敢拒，官亦不能禁，而殺人之事益多……事發，十九不得懲殺兇人。」（註④）

豹翁敢言，文章辛辣，相信這是他招禍原因，結果死得不明不白。

《天光報》的三大天王

小報帶起了流行小說，始自《天光報》。

李家園著《香港報業雜談》指出：「《天光報》在香港報壇上有一頁輝煌的歷史。它曾經掀起香港人讀小說的狂潮，尤其是家庭主婦和女學生，對《天光報》的小說更入了迷，而使該報的銷路，直線上升。」（註⑤）

《天光報》在香港出版時是1933年，中國政局漸趨穩定，粵省市面繁榮，香港亦安居樂業，閱讀變成生活情趣，報紙副刊蓬勃，大量刊載長篇小說，吸引讀者每日花錢購報追閱。《天光報》連載長篇小說最為吸引，亦影響其他報紙爭相聘請名家執筆撰稿。

《天光報》寫紅了三位小說家，就是傑克（黃天石）、平可（岑卓雲）和望雲（張文炳，又名吻冰）。傑克黃天石（1898-1983），寫《紅巾誤》與《痴兒女》成名，而《紅巾誤》在1940年被改編拍成電影（宋儉超導演，白燕和鄺山笑主演），是第一部改編為電影的香港小說。傑克在戰後「發表大量言情小說，甚受讀者歡迎，報攤且出現冒用傑克筆者的偽作」（註⑥）。1955年，傑克出任第一屆香港中國筆會會長，其後連任十屆，而單行本小說流傳後世不下廿種。

平可岑卓雲（1912-），1939年在《工商日報》副刊寫第一篇連載小說《山長水遠》，以香港社會現實為題材，單行本在1941年出版。繼而替《天光報》撰《錦繡年華》，寫香港女學生的生活，甚得青年讀者歡迎，但香港淪陷，《天光報》停刊，小說並沒有寫完。1943年平可到了重慶，在當地的《大公報》寫連載小說《滿城風雨》，而未幾太平洋戰爭告終，「要提前離開重慶，沒有時間替《滿城風雨》的收場作妥善安排」（註⑦）。平可戰後一直在港從事編輯

及翻譯工作，漸漸淡出流行小說界，而他唯一出版過的單行本《山長路遠》似乎已成絕響了。

望雲張文炳（1911-1959）是香港受英文書院教育的文藝青年，抗日戰爭爆發，他在電影界工作過，沒有甚麼成績，只好以寫作為生，在《天光報》發表俠盜小說《黑俠》成名（1940年出版單行本），其作品風格與當時的傑克平可等截然不同，小說着重驚險緊張的鬥智情節，用中日抗戰漢奸特務橫行為大時代背景，寫俠盜雷君孟縱橫上海香港等大都會鋤強扶弱，巧遇美麗機智的中央反間諜專員李菁薇，一個專是劫富濟貧，一個專殺貪官漢奸。二人不打不相識，最後更愛得難捨難分，以月亮為證締結終生，無奈烽火連天，旋即又要各奔使命，天南地北了。大時代終結兒女私情。

「人非草木，你的淒愴那裏能怪。愛情是奇異的東西。但我們想想今日中國，有幾多個幸福的家庭被毀於日人的炮火；有幾多個甜蜜的伴侶被迫於死別生離。則我們一點小痛苦算得上甚麼事？在這個時代，唯情至義盡的人也才至能犧牲。」（註⑧）

周白蘋（任護花）的《中國殺人王》比007占士邦小說面世更早。

徐克成名作《癡兒女》

黑俠與李菁薇的情義在動亂時代很易引起讀者共鳴，望雲亦以《黑俠》成名，1941年他親自改編，拍成電影《黑俠》（陳鏗然導演，吳楚帆和路明主演）。戰後，黑俠熱潮未減，更啟發其他作者大寫俠盜小說，其中有名者要推許德（三蘇）的《司馬夫奇案》。1948年望雲重返影壇，自編自導《黑俠與李菁薇》（吳楚帆和路明主演），更鬧出了雙胞胎，一部叫《黑俠歸來》的電影同時開拍，雖說改編自許德的《司馬夫奇案》，但女主角叫李菁薇（紫羅蓮飾演），而片名又與黑俠有關，而男主角許老德又是吳楚帆飾演。

不過，望雲並沒有執着替黑俠寫續集，轉寫言情小說和雜文（尤以《星島晚報》專欄《星下談》最為享譽），單行本多達30種，如今卻僅存無幾。

殺人王與牛精良

小報既是香港流行小說的溫牀，竟連小報的老闆也有機會晉身流行小說家行列。其中最著名者首推周白蘋（任護花）。

「少年時代適逢抗戰末期，那時候，大後方最流行的小說是《中國殺人王》及《牛精良》等小說，風靡的程度比今天的武俠小說，真是有過之而無不及。」（陳非撰《中國殺人王作者報壇前輩任護花》）。（註⑨）

如果涉獵過香港電影史，任護花（19__-1976）這名字已在三十年代影壇出現，他身兼製片及導演，而且也是粵劇的班主和開戲師爺，甚至粉墨登場演大戲，可說多才多藝。1938年，任護花在港創辦兩份小報，一是《先導報》，一是《紅綠報》，每三日出版一次。任護花之妻乃廣州名花旦紫葡萄，曾隨粵劇班遠赴三藩市演出，目睹彼邦華人受盡外族欺凌，而幫會又勢成水火，械鬥頻生，回港後就用周白蘋筆名在《先導報》撰寫第一部《中國殺人王》（《中國殺人王初赴三藩市》），塑造一個中國式超級英雄陳詫利如何擺平三藩市幫會內訌。小說一出甚受歡迎，這便一集一集的寫下去，中國殺人王如何大鬧莫斯科、東京、紐約、加拿大、里斯本、墨西哥等，又如何大破機械黨、毒氣黨、死光黨、鋼爪黨、恐怖黨等，總之

上天下地大顯神通。後世論者對這三十多集的《中國殺人王》給予好評，認為是中國占士邦式小說的鼻祖，充滿秘密武器，機關打鬥且較諸伊安•法林明（Ian Fleming）創作占士邦早了十四年。

亂世出強人，隨着中國殺人王殺出世界，任護花繼而創造出「香港淪陷期間最大膽而又最殺得人多之好漢」牛精良，似乎任護花在香港淪陷撤退到大後方時開始寫《牛精良》，塑造這一個江湖好漢抗日奪血，絕對引起共鳴。牛精良是個咕喱頭，香港淪陷初，為了生存，糾黨打家劫舍，後來改邪歸正，由強盜變作抗日英雄。小說寫得相當獸性暴力，用語俚俗，很江湖口吻，風格與想像都與超然人間的中國殺人王不同。1946年任護花復刊《先導報》和《紅綠報》，後來更將小報升格為《紅綠日報》和《紅綠晚報》，中國殺人王和牛精良就繼續寫下去，而且先後多次改編為電影（甚至1979年麗的電視曾將中國殺人王改編為電視劇集）。最可惜者，出版近廿冊的《牛精良》小說單行本已湮沒無存。

任護花之外，還有衞春秋（1906-1963），1933

年以靈簫生筆名替《天光報》撰寫鴛鴦蝴蝶派小說，1945年創辦小報《春秋》三日刊，以刊登小說為主，他連載的《海角紅樓》令他成名，該書單行本在南洋華人社區非常流行。小說背景的「南天海角」當然指的是香港了，內容描寫半山豪門巨宅官宦大家庭的畸戀，哀豔纏綿。靈簫生的筆法頗似鴛鴦蝴蝶派大師張恨水，文字簡約精密，對四十年代香港上流社會之仕女服裝、生活方式、現代物質等，都有適度的描寫，帶點時代的紀實性。1947年《海角紅樓》改篇為上下集電影（黃岱導演，白雲和白燕主演）。1958年靈簫生創辦小報《靈簫》三日刊，仍以刊登小說為主，至於其名作《海角紅樓》現時仍有機會在坊間找得。

「小平之謎」的啟示

1949年中國解放之前，流行小說擁有龐大的銷書市場，要知道中國人口八億，再加上東南亞甚至北美華僑，簡直不愁讀者。李我先生曾經憶述，他五集的《慾燄》（又名《蕭白月》）天空小說單行本竟然賣過一百萬冊，亦可見獲利之豐厚。

解放後共產政權整肅全國出版業，視流行小說為資本主義社會腐化產品，把武俠小說、言情小說、偵探小說等全部禁絕。出版商和作者紛紛南來，在香港延續上海及廣州的流行文化，一時間人才濟濟，大發異彩。報紙和出版業在港非常蓬勃，日報晚報紛立，小報也升格大報，各報副刊多姿多采，競爭激烈，當然作為「副刊靈魂」的流行小說是不可少呢。

流行小說雖然失去大陸市場，但東南亞華僑區域比前更加求書若渴，令書商感到仍有可為，在港重建流行小說生產基地。例如1953年出版界的非正式統計，香港彈丸之地每月出版小說竟多達100本，其蓬勃原因：

- 投資周轉金額少，印刷費可拖欠
- 本少而有利可圖
- 雖有政府登記條例，但甚寬鬆，出版後只須送樣本給華民政務司審閱便得
- 印刷條件設備可以非常簡單

文化販子打響算盤，計算賺錢妙法，假如一本50,000字的小說，印2,000本，數口如下：

- 印刷／紙張 500元
- 稿費 200元
- 售價 1.2元
- 七折批發
- 扣除成本獲利 1,190元

那年代香港家庭每月入息大約是120-150元，相比之下，這利錢是不差的。對於那些窮作者來說，反正小說已在雜誌或報章上刊登過，亦已領取過稿費，現在集結起來賣給書商，獲點邊際利益（微薄的額外稿酬），幫補生活。對於那些有名氣好環境的作家，更索性自組公司出書，「肥水不流別人田」也。

所以，五六十年代香港大小出版社林立，多如牛毛，更遑論游擊出版（沒註冊登記，在澳門印刷，毋須送檢），總之古靈精怪，小說品種繁多，各異其趣。而最重要者，當時中國大都會的流行文化得以在香港苟延殘喘，延續血脈，再吸納南天海角的土壤養料，變種為七十年代香港本土文化的一部份。在這個文化延續的進程中，我認為最有趣的現象非「小平之謎」莫屬。

小平的《女飛賊黃鶯》和《女俠盜黃鶯》很受歡迎

靈鶴生的小說在東南亞很有市場

小平所開風氣，女俠盜小說大行其道，竟多達幾十個系列。

1951年上海的偵探獵奇小說雜誌《藍皮書》搬落香港復刊，以小平撰寫的《女飛賊黃鶯》（後來改為《女俠盜黃鶯》）為重頭小說，先是重刊，繼而新寫，而單行本小說跟着印售，頓時風靡香港讀者。影響之下，香港的小說家紛紛仿效，爭相撰寫女飛賊小說（甚麼豔賊野玫瑰、女俠盜紅蝴蝶、飛賊女紅娘等一大堆）。但女飛賊鼻祖小平是誰？竟無人得知。而這個謎竟纏繞我多年，因我自小已愛讀黃鶯小說，為她着迷。

事隔五十年今日，經多方打探，「小平之謎」略露端倪。小平姓鄭，戰時從事情報工作，戰後替上海《藍皮書》寫女飛賊，大陸易手仍留上海，一直供稿給香港復刊的《藍皮書》，結果某天給國安局人員拘捕，指他與香港聯絡從事叛國勾當，從此人間蒸發。以後的黃鶯小說由港作者捉刀，濫寫至停刊為止。「小平之謎」給我們的啟示：

• 女飛賊小說是反映大都會危機四伏，官吏貪污，警隊無能，只能寄望平民執法，鐵腕鋤強，「舊」上海如此，「新」香港也一樣，雖文化不同，

群眾意識卻非常相同。

• 黃鶯小說初現上海未受注意，移植到香港才大發異彩，可見延續性對流行文化是如許的重要。

• 上海的小平消失，香港的捉刀人接替，意味着兩個文化的融合。

• 當大量女飛賊仿效者出現，流行文化已完成：延續、融合、衍生的三個階段了。

四毫子小說

流行文化的海角奇葩：四毫子小說。

1960年前後，香港市面出現一種深受婦女歡迎的愛情通俗小說，體積較小，文字不多，方便婦女攜帶於手袋裏，因每本只廉售四毫，所以通稱「四毫子小說」。香港適逢工業起飛，社會湧現大量職業女性（例如工廠女工），她們有獨立的消費意願，四毫子小說便應運而生，專向知識水平較低的婦女廉售愛情美夢，她們也樂意接受，在返工放工的巴士上渡輪上一口氣讀完，打發無聊時間。

四毫子小說大約屬40,000字的中篇小說，有出版

社專事生產者，每兩天出版一本，一年就有180本，稿費由100至150元。那些寂寂無聞的小作者仍甘之如飴，一來始終要搵食活命，二來搏取機會成名，例如著名的流行小說家楊天成（1919-1969）就是靠四毫子小說寫出名堂。四毫子小說是有它的特色：

- 美麗吸引之封面和插圖
- 故事多以女主角開展
- 故事女人多是男性社會犧牲者，惹人同情
- 可歌可泣的愛情或男女間愛情小波折
- 女人寫得堅強，男人寫得軟弱
- 因屬中篇，橋段較直，欠柳暗花明之妙

朱自鳴在他的專欄《微悟集》寫出一個有關四毫子小說的趣怪現象：

「（讀者）十之八九是女性，因此小說內容，也極力迎合她們的口味，成為她們日常不可少的讀物。在渡海小輪上，在美容院裏，在牙科醫生的候診室中，不少女人拿了一本四毫子小說消磨時光了……有一個朋友，到醫院探未婚妻的病，不送鮮花，不送藥餌，只帶去一大疊四毫子小說；也有朋友送船送飛

四毫子小說專寫男女愛情。

較嚴肅之文藝刊物對流行小說鮮有討論，《學友》雜誌卻頗有論述，值得參考。

機，贈與遠行者的，也是一疊四毫子小說。可見四毫子小說另有為人料想不到的用處，無怪這種小說愈出愈多了。」（註⑩）

報紙小說窒息新文藝運動

流行小說在當時的評價是怎樣？

年代久遠，不易追尋。但可以肯定曾經引起過相當的議論。

翻閱1955年香港出版的《學友》月刊，就發現多篇專文討論香港流行小說，包括慕容羽軍著《談傳奇》、任穎輝著《報紙小說窒息新文藝運動》、范英著《文藝小說》、慕容羽軍著《寫小說的兩個壞念頭》等。特別是《報紙小說窒息新文藝運動》的論文完全講出當年流行小說的弱點和香港報業的弊病：

「香港新聞報紙（包括晚報在內），類多以副刊號召讀者，在任何一張日報晚報的副刊中，我們大都可以看到新舊文學作品擠在一起，五光十色，使讀者眼花撩亂，而這些新文藝作品的是長篇連載居多，為了吸引讀者，每天得製造一個高潮，或把故事有意的

弄得玄秘些，聳人觀聽，而對於整篇創作的完整性和結構的嚴謹，與人物性格的素描，反而忽略了，甚至前後脫節，矛盾之處，在所常見。它最大的目的不外給人消閒，並不發生甚麼積極的作用。翻開世界各地出版的日晚報，很少有像香港的報紙那樣重視副刊，而以大部份篇幅刊載小說。報紙原以新聞報導為主，以新聞為主要競爭對象，小說在新聞的地位並不重要，最多刊登一篇長篇小說就夠了……決沒有像香港報紙以小說作為報紙的主要內容的。

報紙副刊的寫作者職業成份居多，規定天天要交卷，被壓榨出來的東西，往往不會有好東西，一天天看也許還可以看，當它印成單行本後，作全篇的看了，就毛病百出了。

報紙副刊連載長篇小說不是失於冗長濫造，就是失於缺乏統一性與人物品格的素描，結構上也不見得合理。這，在新文藝寫作方面不消說是一大損失！」（註⑪）

還有，那年頭的才子佳人愛以「文藝小說家」自居，亦引評論非議。范英在《文藝小說》文中指出，

，所謂「文藝」已包括詩歌、散文、小說在內。要是有一篇小說叫「文藝小說」，這便流於疊牀架屋多此一舉，偏是那些作家們卻愛說「文藝小說」，無形中是想把他的小說沾點「文藝」氣息，以壯他們的聲勢。豈不是寫散文或詩歌時，就要冠上「文藝散文」或「文藝詩歌」？無形中是自招「關門閉戶掩柴扉」的笑話了。

註釋

① 李家園，《香港報業雜談》（香港：三聯書店，1989），頁129。

② 廣東文物展覽會，《廣東文物》下冊（廣州：廣東文物展覽會，1941），頁789-790。

③ 司馬雙城，《天涯浪墨•豹翁蘇守潔被殺記》（香港：《天天日報》，1970年代剪報）

④ 豹翁，《五年前之空箱女屍案》（香港：香港工商日報，1936），頁1。

⑤ 同①，頁125。

⑥ 劉以鬯（編），《香港文學作家傳略》（香港：市政

局公共圖書館，1996），頁105。

⑦ 同⑥，頁215。

⑧ 望雲，《黑俠》下集（香港：美美公司，1940），頁136。

⑨ 陳非，《中國殺人王作者報壇前輩任護花》（香港：《明報晚報》，1970年代剪報）

⑩ 朱自鳴，《微悟集•四毫子小說》（香港：《天文台報》，1960年代剪報）

⑪ 任穎輝，《報紙小說窒息新文藝運動》（香港：《學友》，1955.4，友聯出版社），頁6。

（本文寫於2002年）

牛精良四亂香江

「任護花，多才多藝！」

香港重光六十多年後的今天，有很多東西值得回顧，有很多失去的記憶值得重拾，本文想談任護花和他的《牛精良》，除了替湮沒已久的淪陷文學鈎沉之外，當然要向前輩作家們致敬意。

任護花何許人？

如果略涉獵過香港電影史，任護花這名字在三十年代影壇已經出現，他身兼老闆及導演，而且也是粵劇的班主和開戲師爺（即編劇），可說是多才多藝。不但如此，他還是報紙的創辦人、編輯、專欄作家和小說家。

任護花原籍鶴山，但世居佛山，三十年代由穗來港，先後創辦兩份小報，一是《先導報》、一是《紅綠報》，其時的小報是每三日出版一次的，特別《紅綠報》更是風行一時，結果演變為日報——五十年代

盛極一時的《紅綠日報》。

任護花因為熱愛粵劇，其妻乃廣州名花旦紫葡萄，他曾隨桂名楊領班到三藩市演出，目睹彼邦華人被外族欺凌，而幫會之間勢成水火，械鬥頻生，回港後就用周白蘋筆名在《先導報》撰寫第一部《中國殺人王》，寫的就是三藩市華人幫會的打鬥故事，因為甚受歡迎，便一集一集的寫下去。

後世論者對他的《中國殺人王》給予好評，認為是中國占士邦式小說的鼻祖，充滿江湖仇殺之外，描寫機關打鬥，驚險緊張。其實這也是港式英雄片人物的先驅，如今重看，趣味不減。戰後，任護花創造《牛精良》，更是精采……

「戰後（淪陷後）店戶，多不開門，皇后大道中，代興者乃為擺街之攤位，罐頭食品，應有盡有，整個香港，都在糧食恐慌中，人人爭購買食品，除裹腹之物外，無一商品有市者……」《牛精良大亂中環》描寫淪陷後香港市面蕭條。（註①）

跟着，盜賊四起，一入夜就打家劫舍，無法無天，而日軍及警察都不加理會，極其暈開幾槍當是驅

散賊匪，鳴金收兵，假過做戲，例如以下的描寫：

「牛精良開皮嗆一看，紙幣纍纍，姑覺滿意。外邊訊號槍聲又作，知日本仔又至，乃下令退走，街頭睇水人，照例開槍，日本仔照例駁火，消耗十顆子彈，雙方各行各路，賊則飽載遠颺，日本仔則循例詢問，問完便走，就此收場……」（註②）

於是晚晚如此，雖然做戲，也一樣疲於奔命。而住戶人家，特別做生意的老闆更加要重門深鎖，裝了銅牆鐵壁，而且住戶街頭巷尾守望相助，自設警報系統，遇事鳴鑼求救，而鄰家聞聲，亦鳴鑼幫助，一時全街鼎沸。

該書的描寫：「香港非鄉間，舖戶本無銅鑼之設，自倭人入佔後，各家爭買銅器以為報警之用。市面之鑼，高邊鑼、京鑼、蘇鑼之屬，被搜購一空。於是以及銅面盆、銅茶盆、銅盆、銅煲、銅鍋，甚至火水箱、餅乾罐，皆成為家庭必需品，故一屆夜間，萬家鳴鑼，其聲複雜，刺耳欲聾，此種聲音實非人類所能抵受。」（註③）

可見淪陷時期市面恐怖如地獄，而殺人如麻的牛

牛精良

大乱中環

（叁集）

精良晚晚出動搶劫……

「我主張警來則退，警去我來，既畀面差館，又可發財也……」《牛精良大亂中環》主要是描寫亂世出撈家，尤其中環，惡黨橫行，劃地勒索保護費，全書充滿幫會仇殺。作者周白蘋（任護花）為加強江湖氣味，人物名字以粗鄙為主，例如甚麼「靚仔豪」、「豆皮仔」、「豬肉凌」、「三沙虱」、「冇爪蟹」等，形象呼之欲出。

語言亦用來襯托人物身份，周白蘋以大量俗話添加生猛感覺，甚麼「爆火」（開槍）「當堂（即時）中槍」、「撻朵」（以某人之大名為後盾求他人賞面）、「大帝」（江湖兄弟）、「流口水野」（品質低劣貨品）、「蘿蔔頭」（日本軍），「睇水」（把風）等一大堆，簡直就是香港俗話大全了。

牛精良雖然是主角，但沒有面孔的，因為作者從不準備花筆墨描寫牛精良的容貌或衣着，只交代他有謀略——「警來則退，警去我來」，容易發怒——「發起牛精，不顧生死」，為錢財不擇手段（竟然打劫防空洞，乘人之危）。

小說充滿打鬥，最精彩一場，死對頭驅貨車攻打牛精良，機槍橫掃，血淋淋——

「瘦佬指揮眾人衝入，以滿裝細沙之黑箱車為導，持輕機之人則非常沙塵，猛按槍掣，子彈射個不停，火力既盛，人人膽壯，故亦蜂擁而進，似有了一挺輕機，便是天下無敵者。不料一入門口，牛精良發起牛精、不顧生死，以猛獅搏兔之勢，一躍而前，一手握緊輕機，一手持劍猛刺……咕哩館諸人以良叔牛性大發，制住輕機，一時勇氣百倍，遂紛紛由兩邊撲出，捨短槍而用牛肉小刀，逢人便插……」（註④）

《牛精良》小說集，一九四七年在香港面世，情節充滿血腥暴力，作者周白癡（任護花）欠缺心理描寫，但動作連篇，場場火爆，好像時下之打鬥片一樣：

「教頭走了三步，突然回首，便將托在肩上之木箱迎頭一下，將手持鐵器之賊打到飛離丈外，頭崩額裂，老教頭眼明手快，一個箭步，走到手執利劍之賊面前，橫腳一掃，該賊正欲撲來，突遭橫掃，當堂栽倒……」（註⑤）

「一聲暗號，四槍齊發，居高臨下，槍密如連珠，西環屋宇，樓梯甚窄，在梯中遇事，即無法逃避……一聞槍聲，心膽俱裂，即身懷槍械者，亦無法拔出，一時樓梯之人，如排山倒海，滾下街中……」（註⑥）

「（牛精良）乃居高臨下，閘輕機猛射，不料輕機突生毛病，子彈或響或不響，卒至槍掣無法攀動……不禁大惱，乃將輕機插在腰間，拔出駁殼，先向騎樓射了幾槍，然後大聲呼喝，叫黨徒退入來，但黨徒一去不返，頓悟樓梯上之黨徒，全部為他人解決，現在勢已成孤立矣。乃發起牛力，將全屋傢俬，頂住門口，又運力撞牆，打算借廚房逃走。幸西環屋宇，半係百年前物，牆用磚砌，牛精良力大如牛，一經衝撞，磚應手而開，現出一孔，鄰家打鐵工人之宿舍，有伙記五六人，一聞槍聲，多伏牀下，及牛精良撞牆，亦不敢抵抗。牆開，牛精良如入無人之境……」（註⑦）

書裏有着太多血腥的描寫，如牛精良威迫豬肉凌交出黃金，「乃隨手取豬肉小刀，向豬肉凌左腿一

插，豬肉凌慘叫一聲，當堂倒地。牛精良問交不交，問一問，搖一搖，把豬肉凌搖得豬叫一樣，血淚交流……」（註⑧）

「由打家劫舍之大盜搖身一變，變成抗日民族英雄」的牛精良，周白蘋（任護花）創作的「香港淪陷期間最大膽而又最殺得人多之好漢」，一九四七年在《紅綠報》（時人稱「小報」——每三日出版一次）連載，繼而結集出書，但究竟出版了多少集，則因資料缺乏，不得而知，而現時能夠發現到的牛精良書名計有：

《牛精良偷渡香港海》

《牛精良大亂中環》

《牛精良大亂西環》

《牛精良大亂九龍》

《牛精良大亂寶安》

《牛精良大亂南頭》

《牛精良血戰南頭城》

《牛精良大亂曲江》

《牛精良大亂翁源》

還有其他沒有？不得而知了。而牛精良在哪一集改邪歸正，由強盜變作抗日英雄，亦不得而知，因以上小說只能找得一二，無法追隨故事脈絡，實在可惜。

但當牛精良小說大行其道之際，任護花改編拍電影《牛精良大鬧香港》，裏面提供了一點線索，可以用來參考。片中牛精良打劫西環某住宅，遇知識分子張雲，他責以大義，認為處此非常時期香港人還只知要錢，遲早死無葬身——「假如日本仔為了把香港軍港化，驅逐所有的華人離港，那時你得需要祖國。你需要祖國的時候並不很遠了。」這番說話簡直是當頭棒喝，牛精良突然清醒過來，頓悟前非，不再打家劫舍，決意北上曲江抗日報國。

「『仗義每多屠狗輩』，這是古人對市井社會的讚美詞……牛精良一向沒有民族思想，他像香港許多僑胞一樣，只要有銀紙，不管甚麼祖國的榮辱，但他聽了張雲一番道理之後，他醒悟了……」（註⑨）

任護花把《牛精良》小說集改編為電影《牛精良大鬧香港》（1947年，導演是李鐵，由俞亮飾演牛精良），在電影特刊撰文分析牛精良改邪歸正打游擊的

轉變動機：牛精良是受了地下特工張雲一番大義凜然的說話影響，張雲告訴他香港淪亡，個人私利活得不久……

牛精良如當頭棒喝，「他方才明白祖國的可愛，於是他毅然做有益祖國之工作。這是市井之徒的可愛處，他們沒有漢奸思想，他們是純潔的。世亂，他們去打殺，世不亂，他們無害於世。」（註⑩）

《牛精良》小說在戰後香港甚受歡迎，除了給改編拍成電影之外，袁步雲還把它畫成漫畫集，亦甚為流行，當時宣傳曰：「原著字字緊張，漫畫幅幅巴閉，寧食少口煙，亦不可不買番本。」（註⑪）

電影特刊的一位作者曹聖嶽亦分析過當時讀者所以愛戴牛精良：「尤其在香港淪陷期中的香港居民，忍受着三年零八個月的痛苦，他們所感受到的，除了糧食和精神的威脅外，唯一的渴望和安慰，是自己會突然間成為這個故事裏的牛精良……」（註⑫）

可惜，《牛精良大鬧香港》這部電影亦失傳了，無緣看得到。

「香港戰事發生，靚仔豪以行劫為新近投機事

業，乃召集走私無賴十餘人，組織安全黨，持一輕機及兩條生銹左輪，號稱軍火充足，向相識店戶收保護費，中環爛仔多懼靚仔豪，不願與之衝突，乃得以橫行市中心區。其間商號有不信其厲害，靚仔豪來勒索，嚴詞絕之，則不及兩夕，即被行劫，殺人越貨，無所不為……」（註⑬）。周白蘋（任護花）筆下的世界是原始狂暴的，盜賊如毛，生命不值分毫，在這裏，軍人、差人和賊人是三位一體，手上有武器，就有權力（搶奪和殘殺的權力），他們生存在「森林法則」裏：

（1）對武器產生拜物狂，例如「靚仔士以自己亦有十條火，大可一戰，不過為不致招引太大損失計，非借一枝輕機不可」（《牛精良大亂中環》）；「轟然兩響，火花四濺，咯咯之機槍聲，乃為手榴彈所吞沒」（《牛精良大亂曲江》）。

（2）依賴集體行動，認同人多就是力量，例如「新豐三不管地帶，有著名剃頭賊一批，此一批賊，形如生番，不問過路係何人，先攞命，後謀財，故此爛身爛勢之水客及附近靠綽頭搵食之撈家，亦不敢通

過」……「除大隊軍佬之外，無生客敢過者」。(註⑭)

（3）不相信人的本質，對正邪觀念不作明確分野，牛精良如果看不過眼，竟連國軍照打：「莫講在曲江，就算在重慶，條氣唔順，隨時隨地敢打游擊。副團長，你惡得過日本仔乎？我地敢打日本仔，不敢打自己人乎？」（結果牛精良把副團長打到成個飛起）。（註⑮）

牛精良的世界是原始而獸性的，正邪無別，兵賊難分。

沒錯，日軍侵華，八年抗戰，人性蕩然無存。戰爭是一個「削平」的機器，把人的身份、角色和面孔全部磨得模糊一片，最諷刺者當然是兵賊難分了。

《牛精良大亂曲江》就是描寫牛精良帶同他的手足一行六人開赴韶關，上山打游擊，豈料沿途所遇不是山賊大盜，就是惡霸般的國軍（國民黨軍），未有機會抗日已經要打生打死，簡直難以想像。

牛精良剛到達曲江，他的兄弟韓蘭根被國軍疑為逃兵，鎖了起來。牛精良非常憤怒，馮師爺立刻勸他忍耐：「此事幸勿鬧翻，蓋有韓蘭根在彼手中，一鬧

恐釀出不幸事，彼可以隨時將韓蘭根殺死也。」（註⑯）

牛精良有點不相信，如何可以如此無法無天，他說：「韶關為軍政大員雲集之地，伹乃不講法律耶？」（註⑰）

馮師爺曰：「彼可以在門外槍決韓蘭根而指為越獄，蓋在法律上一向赦免防範越獄而殺人之執行者也……」（註⑱）

處於戰爭的非常時期，軍人權力爆炸，亦造成他們橫行無忌。

一個營長摟着兩個女人強行進戲院看戲，因為不購票而被拒諸門外，遭六名打手毆打，殺出重圍之後，途人紛紛走避，「因為營長被六個人打了一身，決不肯就此了事，勢必率領部屬，到來尋仇。」

可見，這是一個多麼恐怖的年代。

牛精良是講不完的，時代的大是大非更是講不完的……

因為牛精良小說集大部份都已經失傳了，作者任護花（周白蘋）早於一九七六年逝世，很多資料都無

法追查了。

在完結之前，實在有必要引用報界前輩的說話向多才多藝的任護花先生致意：

「五十年前，香港廣州有許多人是因投稿而被報社負責人賞識而邀請入報社工作，或做副刊助理編輯，或副刊編輯。今日我要談的任護花，就是由投稿廣州《公評報》，後來，就做了《公評報》副刊編輯，也因此而奠定他終生吃了『報紙飯』……任護花，原籍鶴山，世居佛山，身高六呎，面長，為人做戲，能發人笑，但是他絕少哈哈大笑，即微微一笑也少，不過平易近人，對初出道的記者，很用心教導。」（李家園著《香港雜談・任護花多才多藝》）。（註⑲）

「在廣東舊報人中，他是第一個以『新文藝腔』寫小說的。在《公評報》寫的一部《殺人小姐》，後來出了單行本，也拍過電影。《殺人小姐》在《公評報》刊出時，每日附一幅插圖，報紙小說每天有插圖這種風氣也是由他所首創的。」（袁步雲著《袁步雲見聞錄・中國殺人王作者》）。（註⑳）

「近三十年來（一九五零至八零年），香港報章多有怪論，而一般人多推許已故作家三蘇（高雄），其實三十年代之金牙二（任護花便是），與五六十年代之夏灣拿（即名小說家江之南），也是寫怪論的一流高手也。」（李家園著《香港雜談・我看任護花做戲》）（註㉑）

一九七六年，任護花在港病逝，年逾七十。

能夠讀到牛精良小說，也應感謝魯金先生了！

承蒙老前輩贈我小說《牛精良大亂中環》影印本，我才有機會認識到任護花的精采作品，亦開啟我對香港抗戰文藝的初步研究。

我認識魯金大約已有十年了，當時TVB籌劃《香港倒後鏡》，找魯金做歷史顧問，我專程落去錄映廠與他談話。

記得那集《香港倒後鏡》，魯金出鏡講述塘西風月（那年剛掀起塘西熱潮），口水閘一開，滔滔不絕，樂極忘形。要知道電視節目時間有限，最怕嘉賓對着鏡頭長篇大論，而魯金亦非吃電視飯的，不懂箇中奧妙，我只好細心的向他講解，他立刻改善，再來

一次，說得很好，導演立刻收貨。

可惜，魯金去世了。

註釋

① 周白蘋，《牛精良大亂中環（頭集）》，（香港：《紅綠報》，1946），頁3。

② 同上，頁2。

③ 同上，頁5。

④ 同上，頁7。

⑤ 同上，頁4。

⑥ ⑦ 同上，頁12。

⑧ 同上，頁2。

⑨ ⑩ ⑪ ⑫《牛精良大鬧中環》電影特刊。

⑬ 周白蘋，《牛精良大亂中環（頭集）》，頁8。

⑭ 周白蘋，《牛精良大亂曲江（全集）》，（香港：《紅綠報》，1947），頁4。

⑮ ⑯ ⑰ ⑱ 同上，頁8。

⑲ ⑳ ㉑ 1980年代剪報。

（本文寫於1995年）

川島芳子諜戀香江

香港重光六十年祭。

一九四五年，日軍投降，香港自三年零八個月的黑暗中復甦，時至今日，已超過六十年，我們總得找點東西紀念一下吧。

「有甚麼特別值得一談呢？」我在想。

於是，我開始搜索塵封的書架，發現以前買下一批香港間諜戰的小說，其中一位傑出作家仇章寫得最好，而且英年早逝，一九五二年死於肺癆病，很值得紀念，還有他早被遺忘，鮮為人知，我覺得有必要重新把他發掘出來，有機會的話，翻印幾部他的重要作品：《第五號情報員》、《遭遇了支那間諜網》、《廣州間諜戰》、《香港間諜戰》、《東京玫瑰》等。

一九四一年黑色聖誕，香港淪陷，華南全面失陷於日軍手上。粵北韶關一帶，游擊隊活躍，愛國文化

人亦匯聚着。一九四二年，韶關的《中山日報》創刊，仇章就開始寫他的《第五號情報員》，第一本有關香港間諜戰的小說，立刻飲譽文壇。

當時的「諜報文學」，還有徐訏著的《風蕭蕭》。

在抗戰後兩三年，徐訏由上海逃難至重慶，撰寫《風蕭蕭》連載於報章上而大受歡迎，正好與韶關的仇章《第五號情報員》遙相呼應。這兩個小說均以中日戰爭為題材，以愛國殺敵為主旨，連載報章之上，萬人爭讀，甚為轟動。

尤其仇章作品，冷靜深沉而充滿機智，人物呼之欲出，使人甚至懷疑作者本人就是間諜身份了。

「間諜，是戰爭的靈魂。」

仇章的諜報小說《第五號情報員》，這本書我十多年前在舊書檔購得，見以南雄草紙印成，覺有收藏必要，以我所知，抗戰期間沿海各省失陷，洋紙來源斷絕，粵北報社應變有方，便採用粗糙的草紙印刷，繼續其文化上抗日鬥爭的使命。

論這本書時先看歷史，一九三八年十月廣州淪

陷，一九四一年十二月香港易手，這期間游擊隊和愛國文人活躍於韶關一帶。

一九四二年，仇章在韶關《中山日報》寫他的《第五號情報員》，翌年出版單行本，該書有林憲南寫序於「曲江軍次」（可見林乃抗日軍人）：「本書有激發忠義之氣，廉頑立懦，與及推動及加強間諜工作之效用，不可以小說觀之。」顯然，寫序者是肯定該書對抗日宣傳起很重要的作用了。

仇章這本書是描寫香港淪陷前的當地的中日間諜戰，風雲色變，氣氛迫人。

開場的幾句文字很有力：

「間諜，是戰爭的靈魂。

「戰爭像狂濤似的，從歐羅巴洲漸漸的湧到太平洋了。

「在太平洋上也太平了一百年的香港，它是國際間諜網的縱點。

「是敵人南侵中的遠東間諜站。

「一個悶熱的下午，約克遜號郵船疲倦地從美洲開來了三千加拿大軍隊，兩艘中型潛艇和一艘輕巡洋

艦護送着他們從鯉魚門入港……」（註①）

香港開始戰雲密佈，間諜神出鬼沒。

一時間，香港諜影重重，危在旦夕。

「香港是盟國在遠東的軍事瞭望台，她和星島，是英國的一對眼睛，印度是個頭，只要奪取香港，攻陷星島，英軍在遠東就沒有眼睛，印度，我們慢慢地奪取也不遲，他既已變了瞎子，休想跟皇軍一拚！」大間諜川島芳子的戰略。（註②）

仇章的香港諜報小說《第五號情報員》是充滿戰略描寫的，顯示出作者有相當的軍事常識，對淪陷前香港的兵家必爭形勢瞭如指掌，這使得小說風格冷靜而機智，很像一個真實的間諜在策劃着陰謀，決勝千里。

淪陷前的香港確實是國際特工龍虎會，甚至連當時過港的日本旅客都稱香港為「間諜之都」，而作者仇章更大膽假設活躍於偽滿洲的川島芳子是無所不在的，她應該秘密來過香港，還親自策劃進攻香港的戰略。

而中國間諜第五號情報員亦帶同他的助手南下，

與川島芳子展開一場生死惡鬥。

冬天的北角七姊妹海面，川島芳子與俄國間諜偉爾基阿夫乘坐着電船探測海上形勢，而陸上的中國間諜準備向他們狙擊……

「第六號穿了一件大衣，那手提機關槍便懷進大衣裏面，聽候特派員的命令……

「第六號小心地注視着川島芳子的電船，在這千載難逢的機會下，提着機槍，瞄準了射程器，兇兇的向這疾駛中的電船連續掃射。

「可憐坐在川島芳子旁邊的偉爾基阿夫，和那個手攜攝影機的女隨員，卻做了川島芳子的替死鬼，患着肺癆病的第六號，為了未能命中川島芳子，氣煞得吐了一口鮮血，暈倒了。」（註③）

「從前的愛人，今天的敵人……」還未向讀者們正式交代第五號情報員是怎樣的人。

其實，第五號情報員是仇章大部份間諜小說中的主角，如007占士邦就是伊安・費蘭明筆下的寵兒。

仇章永遠用數字做人物的代號，例如第五號的手下便計有第六號、第七號、第十三號、第十九號之

類，人物全部沒有面孔的。甚至仇章並無任何筆墨描寫過第五號的容貌，更遑論其他角色了。

我要看幾本書才能把零碎資料組織起來，讓大家能夠看到一個較為全面的第五號情報員。有關他的背景：

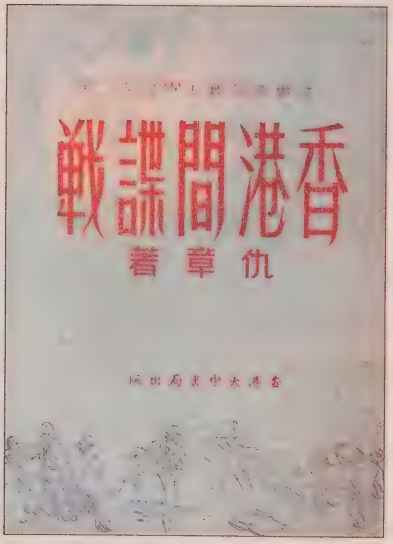
（1）他是華南間諜上腦，在徐州大會戰前後，他非常活躍，代號是「中央特派員」（見《遭遇了支那間諜網》一書）。

（2）最高當局為了南太平洋的國際風雲日趨緊張，同時華南的敵人發動大規模的間諜攻勢，才把工作人員重新分配，改為「渝字第五號情報員」（見《廣州間諜戰》一書）。

（3）他母親有日本人血統，所以小時候在日本讀書，愛上女同學稻田芳子。第十三號的憶述：「當我們在宮津小學畢業的那一年，人家都說他倆是一對國際小情人。」但後來這稻田芳子竟做了第二號日本女間諜，地位僅次於川島芳子（見《第五號情報員》一書）。

為了國家，一對戀人淪為敵人，仇章的小說是苦澀的。

仇章的間諜小說，以《第五號情報員》和《香港間諜戰》為代表作。



東京玫瑰

仇章著

上

「世界上最可憐的，就是死心塌地去愛上一個不愛自己的人……」仇章的《第五號情報員》是描寫香港淪陷前十二月間市區的中日間諜活動，當時英軍與加拿大軍正忙於在九龍新界佈防，大家都知道深圳方面日軍將會大軍壓境。

以川島芳子為首的日本間諜已秘密在香港登陸，第五號、第六號和第十三號試圖在七姊妹海面狙擊川島芳子，豈料失敗……

在明爭暗鬥之中，第五號情報員再遇上稻田芳子——日本間諜的第二號人物，於是重燃愛火。在戰前，他們二人在日本愛上，如今各為國家，變成了敵人。

「十年的往事，一段富有挑動性的甜蜜往事，惹人尋味的詩意的生活，在目前的回憶中，並不覺得它是幸福，只覺得它是痛苦而已。回味中的甜蜜與幸福，侵蝕了稻田芳子的心，也侵蝕了特派員那英勇的鬥志，愛與敵，在他的心坎裏交戰着。」（註④）

稻田芳子患有嚴重的肺癆病，變得多愁善感，「她經過這次的咯血後，臉上更是青白得可憐，整天在暗地傷心流淚，有時過於悲哀了，還有痛哭，她懇

求第五號情報員再愛她，但他狠心離去。」

稻田芳子的戀情敗露，被秘密警察押返東京槍決。

第十二號對十七號說：「世界上最可憐的，就是死心塌地去愛上一個不愛自己的人。」

但第十七號在痛苦中肯定一句：「我們的信條：是不談戀愛，不要名譽，不要生命……為中國而奮鬥，為中國而犧牲……。」（註⑤）

一九四一年十二月，日軍開始進攻香港，戰況若何鮮有充足文獻紀錄，也許仇章所著的兩部諜報小說《第五號情報員》和《香港間諜戰》會給我們提供一點額外的資料吧。

例如一段文字有關日機在空中撒傳單，分化軍心（《香港間諜戰》）：「在這次普遍空襲中，敵機還撒下不少傳單來，一種是英文的，叫加拿大軍投降，一種是印文的，叫印兵停止抵抗，日軍來幫助印度復國，一種是中文，說這次日軍攻港，純粹是把英美勢力驅出太平洋，並不是跟中國打仗……」（註⑥），也是一般「淪陷史」所沒有提到的。

當時香港政府認為守軍在新界防線上作戰，起碼可以堅守兩月不下，豈料日軍才越過深圳，便已勢如破竹，幾天之間整個新界九龍失陷，究竟原因何在？

仇章有軍事家的冷靜分析：

（1）加拿大軍新來香港，不認識地理環境，便要把守第一第二條前線，而英軍卻老在第三線，使加軍失去作戰信心。

（2）與加軍並肩作戰的印度軍一樣士氣低落，認為此一場仗與己無關，實不應牽涉在內，所以無心戀戰。

（3）英軍保留實力，「英軍司令部的策略是先死光了中國兵、其次印度兵、再次是加拿大兵，真正的英國兵，是要保持實力，保持生命……」（《香港間諜戰》）。

仇章把英軍看成自私、怕死，結果向日軍投降的烏合之眾。

我曾經有此疑團：

「仇章是不是情報員？」

「第五號情報員是否就是他的寫照？」

「他是否受過間諜訓練？」

「要不，他為甚麼對於諜報這門工作，這樣熟識，寫來絲絲入扣？」

畢竟年代久遠，仇章也英年早逝，沒幾多文字記載過他的生平，一切都變作謎語了。

我只能夠整理出少許他的個人資料：

仇章是廣州人，少年時加入廣州市的聯英足球隊，廣州淪陷日軍手上，他去了韶關，在此間的中山日報副刊撰寫《第五號情報員》而飲譽一時。

到了一九四五年八月，日本投降，他返到廣州替《前鋒日報》繼續寫他的諜報小說。一九四八年，他與前鋒日報營業部一位女職員結婚，那時，仇章大約是三十歲。

一九四九年中國解放，仇章南來香港發展，替《中聲日報》寫稿，其時已染上肺病，終日咳嗽，毫無起色，結果在廣華醫院病逝。只因身後蕭條，由中聲晚報仝人替他辦理後事，恰值颱風襲港，到場送殯者，只寥寥幾人。

他活在人間就只有三十餘年而已。

看他的小說，發現那些第七號、第十三號、第十九號等全部是沒有面孔的，仇章從不浪費筆墨描寫他們的容貌舉動，也把亂世的男女私情機械地壓抑下來，冷漠疏離，好像是在用望遠鏡看人生。

前輩作家李家園先生（李家園著《香港雜談・悼念小說家仇章》）指出：「（仇章）行蹤飄忽，性格沉默，頭腦冷靜，正是一位好的情報人員料子。」（註⑦）

註釋

① 仇章，《第五號情報員》（曲江：正光書局，1943），頁1。

② 同上，頁15。

③ 同上，頁21。

④ 同上，頁112。

⑤ 同上，頁124。

⑥ 仇章，《香港間諜戰》（香港：大中書局，1950），頁57-58。

⑦ 1980年代剪報。

（本文寫於1995年）

暗夜都市：「另類社會小說」
——試論五十年代香港偵探小說

社會走向奇異路線

偵探小說曾經盛行於上世紀五十年代香港，更成為香港通俗文學的重要部份，只可惜從未被重視，給文化界冷落，甚至遭圖書館遺棄，以至滅跡人間，已近全部失傳。

有犯罪才有偵探，五十年代香港正逢亂世（49年大陸解放），人口暴增，經濟不景，失業高企，窮途末路者鋌而走險，犯罪事件層出不窮，都市變成一個爛透的蘋果。個人與空間（黑暗都市）的生存鬥爭成為文藝創作的重要命題，對時代敏感的作家都愛執筆描寫社會正邪爭鬥、警探（私家偵探、記者）與歹徒（兇手殺手、犯罪集團）對決，一來迎合讀者和時代需要，大可煮字謀生，二來更能發洩受盡壓迫的抑

鬱，夢想着正義尚存，能有拯救者出現重拾秩序，肯定個人的生存空間。

偵探小說是歐美理性時代和工業革命高峰期的產品（愛倫坡1841年著《麥格路的兇殺案》開始），理性（Reason）構成了推論，推論發現定律（Laws），定律確立真理／真相（Truth），產生所謂「科學精神」，令人類能駕馭宇宙，也製造律法管治都市，但同時製造剝削靈魂的工廠、可怕的貧民窟和蔓延的罪惡。而偵探推理破案，憑智慧決勝千里，在當時正好象徵着人類對解決問題和把握社會規律的科學精神充滿自信。但十九世紀的樂觀變成二十世紀的悲觀，我們的「理性」並沒有消滅罪惡，相反，有時更培植了罪惡，這令到偵探小說更蒙上了一層另類社會意識：一個都市的振興（工業發達，繁榮昌盛）和它的沉淪（貪污舞弊，罪惡橫行）差不多同步。這理性與狂亂之間的灰色地帶，使上世紀初佛洛伊德頓有所悟，將偵探學轉化為精神分析學，對人類犯罪與控制作科學推論：人是永恆陷入二元衝突，「原我」（死亡意志，暴力毀滅）就是兇徒，「超自我」（道德價值，

三十年代上海盛行翻譯偵探小說，尤其俠盜亞森羅蘋深入民間

社會約制）就是偵探，關係就是鏡子——人性兩面互為反映，而悲劇在於「兇徒」只能壓制，永不能消滅，也是這種「悲劇性」令光明的都市陷於暗夜，更是這種「悲劇性」令到中外犯罪偵探題材的文藝作品分擔着共通的世界觀（社會觀）。

偵探小說在上世紀二十年代傳入半殖民地半工業化的上海，柯南道爾（Arthur Conan Doyle）的福爾摩斯（Sherlock Holmes）探案和勒勃朗（Maurice Leblanc）的俠盜亞森羅萍（Arsene Lupin）最是膾炙人口，各家爭相翻譯出版，很快上海諸作家（如孫了紅、程小青等）亦創作屬於自己都市的偵探小說。到1949年中國解放，偵探小說從上海南下五十年代開始工業化的殖民地香港，也隨即大受歡迎，偵探小說和犯罪雜誌紛紛出版，品種繁多，廣播電台在晚間黃金時段皆推出偵探和俠盜鬥智劇集（以商業電台的「藍燈小說」最為有名），電影公司投其所好，也拍起偵探片來了，整個情況竟比上海更熱鬧，作品也更具創意。1951年香港出版《罪惡世界》雜誌，主編麥海雲指出我們的社會正走向「奇異」的路線（都市正

由光明走向黑暗），偵探小說能反映社會和人性，向亂世示警，好比照妖鏡，他這樣寫道：

「有人懼怕這些書籍（偵探小說）會使人心變壞，其實這是偏見……請讀者試把每天發生的真實案件看看，便知道這是個怎樣社會了，弱者弄到自殺，有氣力的人會鋌而走險，這彷彿是個公理，在社會思想沒有固定的意識形態以前，人與人之間非常隔膜的，為了好奇，或者想多了解一點社會的真相，大多數人會喜歡看偵探的書本，這是件必然性的事……有時別人身上所發生的事是可以作為借鏡的，假如想幹甚麼壞事而躊躇莫決時，為了一段文章，突然醒覺，懸崖勒馬，這種現象不會未必發生。」（註①）

過去，我們錯誤認為在香港寫偵探小說和犯罪雜誌，難登大雅，更離文學甚遠，可以不理，結果導致全部湮沒，消失人間，如今已無書可尋，無小說可論，甚至連寫書人的真實姓名和背景也苦無資料留存以供參考，香港文化浩劫莫過於此矣。

大約二十年前我開始搜集香港五、六十年代出版的偵探／犯罪小說，總算保留到一點點，但一直以來

擱置一隅，日來曝書之餘試讀，發現趣味盎然，覺得有談論的必要，這些小說多以「某某奇案」系列出版叢書為主，讓讀者一集集追看（故事可以每集完），也有先刊登於雜誌或報章，後來才結集成書。我會討論到的小說集，包括：

- 《女飛賊黃鶯》和《女俠盜黃鶯》小說集，小平著（1948～60）
- 《貓頭鷹鄧雷奇案》小說集，盧森葆著（1951）
- 《女探白芙蓉》小說集，蕭郎著（1950）
- 《女俠盜黑天鵝》小說集，劉小玲著（1954～55）
- 《飛賊女紅娘》小說集，劉小玲著（1854～55）
- 《女俠盜紅蛱蝶》小說集，丁平著（1954）
- 《飛賊黑女俠》小說集，小梨著（1954）
- 《艷賊黑玫瑰》小說集，娜拉著（1954）
- 《女偵探家岳飛飛》小說集，海上客著（1952）

繼而，上海作家開始創作本土偵探，而偵探小說雜誌也廣為流行。

當然個別的一本過偵探小說也可能會論及的，且留待後話。還有偵探雜誌，在此文提得最多者首推《罪惡世界》（1951～52），屬半月刊，內容和文字水平極佳，不失為香港出版的偵探雜誌之先驅刊物，甚至較後來的《藍皮書》更有睇頭。

他一跳下去就是地獄

偵探小說最獨特之處：是講述都市的陷落。

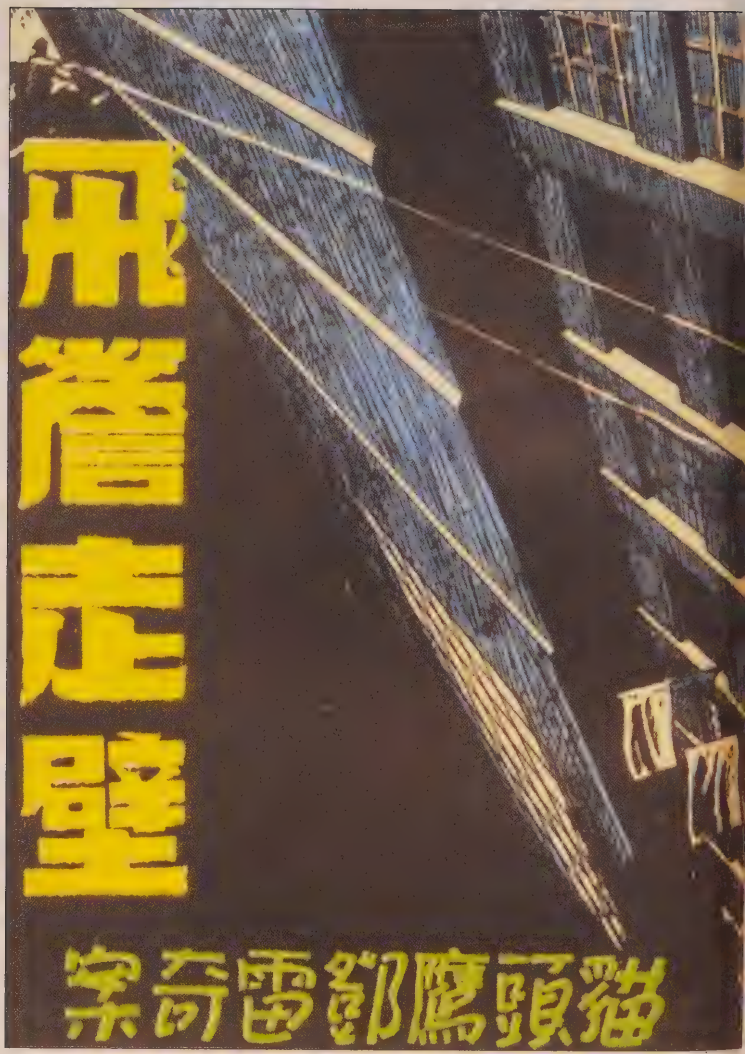
犯罪是城市化的專利。資本主義和工業化帶給人類現代城市美麗幻象：一個由機械和商品製造出來的「桃花源」，好讓現代人能過「天堂式」生活。豈料，在資本家不擇手段的操控、官僚制度貪污舞弊之下，城市很快陷落，變得可憎，人際關係緊張，陰謀罪惡滿佈。沒有這背景，偵探小說是寫不成的：

- 都市陷於瘋狂失衡，人被剝奪基本生存條件

「1948年的秋天，這小島上擠滿了如潮的人群。所有的旅館都掛上客滿牌，地產商人在空地上打下第一根基木，他的屋子已被人訂租了。荒僻的山區都在

蓋木屋，整個的小島在嚴重屋荒威脅中。」（註②）貓頭鷹鄧雷奇案《飛簷走壁》在開首時已描寫大陸解放難民蜂湧而至，社會混亂，江湖人物無法無天，竟霸佔住屋，驅逐住客；俠盜鄧雷施展他的黑吃黑手段，把鵲巢鳩佔的公寓女騙子懲治，「以後我們有一個非常安適的家了。也許全香港祇有這樣的一個公寓空着……」（註③）

人際關係變得冷酷狂暴，「下面是著名的金公爵街，行人和車輛結成一片火焰似的幻影，他一跳下去就是地獄，雖則他還有逃生的念頭，但已絕望了，背後的警探正一步一步的向他走前去！」（註④），麥海雲在《罪惡世界》雜誌發表的偵探短篇《躍樓自殺的兇手》，冷酷地看着兩個為愛情瘋狂的青年在十一樓糾纏滾下，「街道上的行人早就仰面看熱鬧的，兩人跌下時已躲閃開，因此沒有壓死其他人，只在那光滑的柏油路上塗上了一大堆鮮血。」作者再加一句淡淡的評語作結：「你別以為我在做小說，嘗試過失戀的人，總知道為了愛情殺人，不是件很困難的事！」（註⑤）



男俠盜較為罕見，以貓頭鷹鄧雷最精彩，後來變成了占士邦式硬漢，邵氏曾改編拍成港式邦片《催命符》。

解放後，偵探小說南來香港，而偵探小說雜誌也創辦了，表表者首推《罪惡世界》。

• 都市的夜充滿色慾和邪惡

都市加暗夜加妖女等如罪惡陰謀的三位一體。

「他走了不多遠，人行道上一棵法國梧桐樹畔，驀地出現一個年輕女子，她好似從天上掉下來，地上鑽出來一般地突然出現在他眼前……」（註⑥）小平著的女俠盜黃鶯故事《紅樓魅影》及其他作品總愛以男人深宵遭遇神秘艷女，誤墮脂粉陷阱開展。「春天的夜是比任何一季的夜來得神秘！」（註⑦），在《春宵的糾紛》裏夜歸的男人史其浩給神秘艷女迷昏了頭，「她的一言一語，一舉一動，都含有莫大的誘惑，年輕的史其浩抵抗不住她此種誘惑。爐子上的一壺冷水，非但熱，而且沸騰。他突然將她擁在懷中，發狂地吻她。她知道他已像一塊燒紅的鐵，控制在鐵匠的鎚子一般。」（註⑧）結果這史其浩便迷迷惘惘地被利用做壞事了。

• 都市變得腐敗和黑幕重重

罪案頻生，破案不易，真相更是不明不白。

其時的偵探小說集總愛描寫兇手雖然落網，但主

謀的犯罪集團仍然逍遙法外（其實令讀者欲罷不能繼續追看下集），留下一點沒可奈何的感覺。

「夏侯靖還繼續問下去的時候，那邊已掛斷了電話。他艱拙地寫着這條新聞，彷彿有點兒不大心甘情願似的，這真是一個混亂的世界，沒有一樁事情可以稱得上是『真相大白』的。」（註⑨）司空明（周石）著的《黑霧》（小說1958年連載於《星島晚報》，1963年結集成書）以記者查案，發現毒品交易黑幕重重，慨嘆整個城市籠罩於黑霧之中，（真相）不見天日。

令城市陷落，敗壞的警察官僚制度是幫兇。警察制度最早是十九世紀歐洲產物，是當時理性時代（以推論找尋定律）走向機械時代（將打擊罪惡視為系統化的機器運作）的「傑作」。原先的理想，警察制度建立是保持城市為樂土，可是本質地它只是冰冷冷的維持社會秩序的機器，不容許一絲人性，淪於機械式作業和手段狂暴，結果加速了城市陷落。荒誕劇作家伊安尼斯高（Eugene Ionesco）在他的劇作《職責的犧牲者》（*Victims of Duty*）道出城市警察制度的

黃鶯由女間諜轉為女俠盜之後，在港甚受讀者歡迎，曾多次改編為電影。

記者自家，早期偵探小說是罕見的，可能作者司空明記者出身，又有可能受荷里活黑色電影影響，

荒謬性，劇中的警探總結其一生：「親愛的先生，我的職責就是順從制度。」對方抗議：「你豈只循吏一名，你還是個會思想的人呀。」但該警探冷冷的說道：「對不起，我只是一隻過河卒。」（註⑩）當警察不肯思想，庸碌官僚操控城市，正義再也不能申張了，我們不再有可以生存的空間。

大家都知道上世紀五十年代香港警察制度貪污舞弊之極（俗語有云：「好仔唔當差」、「有牌爛仔」等），簡直警盜難分，正義蕩然無存，港式偵探小說很強調中國傳統文藝中「俠盜」這亦正亦邪的觀念（所謂「以俠犯禁」），決意私人執法，鋤強扶弱，也吸納西方其時盛行的私家偵探小說和黑色電影的人物特色，創造出本土的私家偵探形象，索性以平民身份破案，尤其描寫記者（時人稱「無冕皇帝」）不畏強權，偵騎四出，像司空明的《黑霧》，是典型歐美民主精神新聞自由概念（個人挑戰制度）的宣揚。將警探無能寫得最淋漓盡致，首推其時膾炙人口的《女飛賊黃鶯》和《女俠盜黃鶯》小說集了，書裏塑造了兩個固定的無能警探——陶探長和胖子助手，作者特

意把無能的執法官僚典型化過來，既做成反諷，更尖銳化城市官僚制度（埋沒真相／真理）與平民（追尋真相／真理）之間的矛盾。

在《青黑色怪屋》，陶探長把無辜者迫瘋，「並不深入研究與偵查，生敲活釘地武斷趙連明為竊賊而加以逮捕……雖然趙連明矢口否認，但這有何用，終於趙連明在刑訊之下，承認偷竊這筆款子而被判處徒刑六月。他在獄中沒有多久，就發了瘋……」（註⑪）但平民身份的黃鶯卻堅持追查到底，她說：「雖然趙連明已發了瘋，變成了一個無用之人，但我們仍有追究這一宗案件之必要，使它水落石出。」（註⑫）

在《紅樓魅影》，當聽聞三女俠車禍喪生的消息傳到警局，「陶探長心花怒放地狂笑起來，因為他與黃鶯有着無比尖銳的矛盾，既妒且恨地時時希望殷鳳（黃鶯）死亡」，於是歡喜若狂的對胖子助手說：「阿胖，今夜我請你去吃一席最名貴的酒筵，席散後再到舞廳去狂舞通宵，藉以慶祝殷鳳的死。」（註⑬）當然，三女俠逢凶化吉，陶探長空歡喜一場了。

偵探小說就是存在着一個這樣的「鏡子結構」

（Mirror Construction），用平民／人性映照官僚／非人性，從而特出個人與都市的矛盾，更顯現了機械化制度化城市化之下，生存與空間的緊張角力。

神人的光輝，走獸的嗜好

將俠盜和偵探結合，創造亦正亦邪的英雄／惡魔一體（打擊罪惡時手段毒辣，以暴亦暴）的概念，由法國偵探小說家勒勃朗的《俠盜亞森羅蘋》小說集（創作於1910～1925之間）發揚光大，早在1925年上海已有《俠盜亞森羅蘋全集》的中譯本出版，而且讀者甚眾，鴛鴦蝴蝶派小說家周瘦鵑推崇備至：「有時為劇盜，為巨竊，有時則又為偵探，為俠士，變幻不測，乃如神龍之天矯天畔焉。」（註⑭）影響之下，上海小說家們大寫俠盜／偵探小說了，例如孫了紅的《俠盜魯平奇案》、嚴陣秋的《女俠探案》、鄒雅明的《梅花女盜》等，結果卻以小平著的《女飛賊黃鶯》小說集最為流行，更且名垂後世，還多番改編為電影。

小平原名鄭小平，身世無從稽考，有說抗日戰爭

早的著作，說是間諜小說，　下最早作品《三個女間諜》已可顧名思義了。

期間曾從事情報工作，所以他初時寫女飛賊黃鶯小說是屬於間諜鬥智類型（例如《三個女間諜》等），又有說他不良於行，唯有賣文維生。女飛賊黃鶯最早是在1948年上海出版的《藍皮書》偵探犯罪雜誌發表，但未幾大陸解放，《藍皮書》（和那些類似美國Pulp Fiction式刊物）停刊，上海出版商被迫南下發展。於是，五十年代初《藍皮書》在香港復刊，黃鶯繼續登場，小平也繼續供稿，而且由「女飛賊」演變為「女俠盜」，新舊作單行本紛紛出版，寫的雖以上海大都會為背景，但仍能引起香港讀者極大共鳴，皆因舉天之下都市皆暗夜（黑暗重重），沉冤不得雪。因黃鶯非常成功，香港的偵探小說便掀起了「女俠盜熱潮」，女主角個個變得智勇雙全，身手不凡。

這些「變幻不測」的俠盜形象為何特殊地顯現於女性身上？也許這反映婦女在戰後的社會政治舞台上的挫折。事實上，從三十年代開始中國婦女鋒芒畢露，敢作敢為，男人直覺到遭受危害，「她們是人形的豹，隨時可以跳起來扼住你的喉嚨。」（註⑮）思想前衛的周作人當時寫過很多關於新女性形象的文

字，雋語層出，其中兩句：「男子方面有時視女子若惡魔，有時視若天使……一面有神人似的光輝，一面也有走獸似的嗜好。」（註⑯）中國新女性在爭取地位，挑戰男性政權，將「神人」與「走獸」結合。在抗戰期間，女子變得更加剛強，替代男性職務，但戰爭結束，社會恢復由男性接掌，女人的銳氣在剎時間全被抑制下來，這是很不甘心的，但又很無奈的，尤其在男權支配下的官僚（警察）制度，女性既低微而尷尬，由蕭郎（蕭思樓）著女探白芙蓉（在《櫥中艷屍》）道出心聲：「我認為一個女人，在社會上拋頭露面，尤其是工作於警探界之中，這是很不適合的。」（註⑰）在現實世界，女人無用「武」之地，唯有在文藝世界的想象空間裏大展拳腳了，所以這些不甘心的女性總會開設私家偵探社，「為社會服務造福人群」（註⑱）（其實香港當時並無私家偵探社），又或者更異想天開做起女俠盜來（現實香港社會當然沒有），挑戰着都市的男性霸權及其腐敗的官僚制度。

有一個不能忽略的現象，雖然小說極力渲染女盜

女探智慧高超，料事如神，武功卓越，但描寫到她們的樣子容貌時卻又惜墨如金，面孔總是模糊不清，難以捉摸，例如：

• 女探岳飛飛，「有着一個身材窈窕，綽約多姿的少女」（註⑲），「（衣着）是西式的襯衫和男式的西裝褲，這是她平時最喜歡穿的。穿了這樣裝束，既靈便，也更顯得有精神。」（註⑳）這樣的描寫無助於我們對她們容貌的認識。

• 艷賊野玫瑰，「那少婦穿着一襲蟬翼輕紗，裏面罩着一件雪白的底裙，一身健美的體態」，「她長髮披肩，胸前懸掛着一條小珠鍊，左胸上面插着一朵紅色的小野玫瑰花。」（註㉑）雖筆墨較豐，奈何面孔仍不見。

• 甚至最具威名的黃鶯三女俠，「一個穿淡黃色西式絨線衫、深黃色西式長褲（殷鳳），一個穿白色西式絨線衫、白色西式褲（葛波），還有一個穿黑色中式短衣、黑色中式長褲（鄔雅）」，作者經常以黃白黑和中西式服裝去界定她們，絕少提到她們的容貌。

跟風之作無數，一時女飛賊女俠盜到處鋤強扶弱，挑戰香港施法制度。

輕描淡寫，甚至不寫，很多更只賦予一個抽象符號，如「黑天鵝」、「女紅娘」或「白芙蓉」，便草草了事，好讓讀者明白到她只是代表潛伏於都市暗角的微薄的正義力量就算了。喪失了面孔，也許這就是時代的精神，要知道五十年代香港城市腐敗，操縱於殖民地官僚的鐵腕之下，遍市都是喪失面孔的「沉默大多數」（尤其女性人口）。於是，我在想，當作者都在標榜那些以平民身份追查到底的女探女盜時，目的顯然想我們達成心理認同：大家同是天涯淪落，都給時代毀容，面孔也都模糊不清，且由我們這些沒有面孔的人互相自救好了。

黃鶯小說充滿電影感

諸家偵探小說之中，寫得最好的要算小平的黃鶯小說了。文字生動，情節奇詭，有偵探推理，有機關打鬥，屬跨類型（結合偵探和特務小說）創作，描寫簡約有力，勁透章頁。我相信小平愛看荷里活電影（其時上海人最摩登，戲院多放映西片），因為他的小說作法很有荷里活式電影感（其時中國通俗小說上

流尚是風花雪雨咬文嚼字「新八股」鴛鴦蝴蝶派），文字組織成流動的影像，可讀也可看，是走在時代的前頭了。黃鶯小說裏顯著的電影感覺和技巧：

「吊崖」（Cliff-hanging）手法扣人心弦

三十年代荷里活的動作驚慄片集所慣用的製造緊張氣氛和懸念的手法，總會安排角色遇險（因初時最愛吊在懸崖上，所以叫做Cliff-hanging），生死關頭之際，卻跳去別些鏡頭或場面，交代其他情節，即話分兩頭，令觀眾空焦急一輪。在黃鶯小說，這種「吊崖」例子俯拾皆是。例如《魔爪》一書，葛波與殷鳳連人帶馬衝出懸崖，「葛波驚呼着隨了她的馬直向深谷掉落下去。她瞥見殷鳳也和她一般地不能逃避粉身碎骨的命運，正向深崖下墮……」（註㉓）在這命懸一線間，作者按下不表，卻講述故事另一邊哩。

動作設計非常影像化

《紅樓魅影》汽車直沉黃浦江底，黃鶯身困車中快被淹死（車門被鎖不能開啟），千鈞一髮死裏逃

生。《死亡邊緣》有最難忘的打鬥場面，黃鶯在高空鋼線上，與武功高強的敵人作生死決鬥，手上的桿子既要用來平衡，也要用來制敵，如今看來仍是新穎的動作設計。《成仙缸》女俠被困高塔之內，四壁滑不留手，絕望之際，憑着橡筋彈上塔頂逃生，這場面開啟我孩童年代的幻想。好了，再回到《魔爪》的懸崖墮馬，只聽得殷鳳大叫：「葛波——快把雙足從馬踏鐙中卸出來——左手握住披肩領口上兩個環，右手握着披肩下端兩個環。」「空氣與風的阻力，使這披肩撐開成為一個絕妙的降落傘。她下墮的速度大大減低。葛波聽得殷鳳的指示，依樣畫葫蘆地雙足脫出馬踏，撐開了披肩在空中飄蕩，徐徐下降……」（註㉔）衣服暗藏機關，變作秘密武器，這種出人意表的脫險動作場面，要到六十年代占士邦電影出現（1962年《鐵金剛勇破神祕島》掀起特務片熱潮）才可看到。

荷里活「3個S」驚慄手法的活學活用

在緊張大師希治閣帶起荷里活驚慄片之後，便有「3個S」的場面設計公式出現和廣為運用了。這就

是：Suspect（懷疑）→Suspense（懸疑/懸念）→Surprise（意外吃驚）

在黃鶯的小說裏，「3個S」的手法也賣弄在文字之中，《春宵的糾紛》一開始描寫青年史其浩春宵誤中美人計，胡胡塗塗的把一個沉重的皮箱抬返家中，赫然發現箱中藏着腐屍，展開第一個S（懷疑——這是兇殺案嗎？那女人是兇手嗎？我這回大禍臨頭嗎？），跟着是一步一驚，如何避過家人耳目，而突然有不速之客到訪，急得滿頭大汗，還要設盡辦法僱用三輪車運走皮箱，第二個S（懸疑——疑神疑鬼，營造詭異氣氛）發揮淋漓盡致。豈料，三輪車竟被驚察苦苦跟蹤，更被截停，這回死定了，卻原來警察只是舊相識，打個招呼而已，最大的虛驚，但最出人意表，這是第三個S的妙用（意外吃驚——令你出奇不意，而危難卻又得到解決），結果「將那沉重的大皮箱，丟棄在一個竹園附近的亂草叢中，而返身奔跑。他意識到這是春宵給他帶來的糾紛。」（註㉕）小平花了15頁紙（全書114頁）盡情設計人與死屍的「糾

紛」，緊張鬥智，氣紛迫人啦啦，可見其刻意將電影技巧融合於小說作法之中。而無巧不成話，這1953年出版的黃鶯小說《春宵的糾紛》與希治閣1955年拍攝的《怪屋疑雲》（*The Trouble with Harry*）甚為相似——全片幾個人物為了一具來歷不明的「怪屍」而疲於奔命。

可以這樣說，每一部黃鶯小說其實就是一部精彩的偵探驚慄電影，所以香港片商把黃鶯小說改編得最多次，相信都是因為看中了小說之中的「電影元素」吧。

翻查香港電影資料館編輯的《香港影片大全》，你會發現黃鶯電影不下十部：

- 《勾魂使者》（1956，特藝）
  導演：吳回
  演出：夏萍、吳回、白蓮、石堅

- 《女俠黃鶯擒兇記》（又名《龍爭虎鬥》，1959，立達）

導演：任彭年

演出：于素秋、鄔麗珠、任燕、林蛟

- 《女飛俠黃鶯夜破三屍案》（又名《死亡　邊緣》，1959，立達）

  導演：任彭年

  演出：于素秋、鄔麗珠、任燕、林蛟

- 《公寓謀殺案》（1960，立達）

  導演：胡鵬

  演出：于素秋、任燕、石堅

- 《十三號凶殺案》（1960，華僑）

  導演：王風

  演出：于素秋、曹達華、梅蘭

- 《秘密三女探》（又名《女飛俠黃鶯》，1960，月明）

  導演：任彭年

  演出：于素秋、鄔麗珠、任燕

- 《女飛俠黃鶯巧破鑽石黨》（1960，月明）
  導演：任彭年
  演出：于素秋、鄔麗珠、任燕、石堅

- 《女飛俠黃鶯》（1960，邵氏）
  導演：王鏗
  演出：歐嘉慧、萬里紅、麥基

- 《殺出重圍》（又名《女俠黃鶯》，1961，立達）
  導演：胡鵬
  演出：于素秋、任燕、海蘭、石堅

- 《黃毛怪人》（1962，仙鶴港聯）
  導演：王風
  演出：于素秋、陳寶珠、張英才、曹達華、石堅

可惜當年香港電影限於製作條件，小平文字創作天馬行空，甚麼汽車沉下海底、人仰馬翻的墮崖、高

空走鋼索惡鬥等，拍攝難度極高，結果沒有一部片子能把小說預設的「電影場面」加以發揮。而且，為免弄巧反拙、自暴其短，編導索性放棄原著精密設計的動作場面，卻又未夠充份「智慧」在推理探案的過程中營造迷離撲朔的氣氛，總是落得個不湯不水的收場。例如導演胡鵬（專拍黃飛鴻片集）拍的黃鶯電影像極了民初功夫片，演慣古裝女俠的于素秋（黃鶯角度差不多由她一手包辦），在努力擺脫武俠片的影子，但面對奸人堅（石堅）時，不免淪為女版關師傅了，看得令人發笑。

我是相信電影類型永遠受制於文化隔膜（Culture Gap），即是說，每一個地方有其獨特的文化氛圍，便產生了獨特的電影類型，四十年代荷里活盛行的「黑色電影」（Film Noir，主要以對比強烈的黑白攝影帶出城市的黑暗與人性的險惡，更以兩性之間的情慾鬥爭凸顯出女人不願雌伏於男權社會）分流出偵探片類型，但對五十年代香港電影文化並無特別影響力（時人只醉心於粵劇歌唱片、家庭倫理愛情苦情片、武俠片及功夫片），香港導演也不懂拍，更遑論怎樣

把握暗夜都市的「黑色精神」了。所以，其時之文藝觀念：文字創作與電影主流大可分道揚鑣，電影不為，文字為之，更有難度，更有價值，更有性格哩。

查案記：心路的歷程

再回到大前題上：偵探小說是另類社會小說。

往往在查案的同時是在發掘着人類的歷史仇恨，痛苦的集體記憶，甚而人性的「原罪。」《伊底柏斯王》和《王子復仇記》是偵探劇查案記的「神話原型」：外在的追查過程漸漸演變成內在的心路歷程，前者在追查中竟發現兇手就是自己，無法擺脫命運的極權，後者追查到的竟是自己家族歷史的罪孽，結果把自己迫向自毀。這查案記的神話原型近年已淪為創作的濫觴：描寫兇手時，他永遠有着一段悽厲的歷史，甚至上代留下的仇恨記憶，偵探在追查兇手時正揭露着過去社會的傷害和人性的傷疤，在發現兇手的一刻就好像對決着自己纏繞已久的心魔。

黃鶯小說也很強調歷史留下的傷痕，例如《魔爪》的「七朵花血案」事件，貪婪的證券公司股東放

炸彈謀害了他的六名合夥人，獨吞股本，但十六年後六名死者的後人得知真相，掀起連番仇殺。《青黑色怪屋》最具控訴性，黃鶯下鄉調查「春夏秋冬顧繡名畫」殺人事件，竟揭發出過去大地主迫害農民的血淚史，民間還創作了《四季歌》唱出血淚恩仇：「（秋）佃戶忙得挺不起腰，地主裂開血盆似的嘴兒笑，雖然租米堆得山樣高，他黑了良心還說少，吩咐爪牙拿鞭兒來抽，打得佃戶跪地求饒，痛得呼號，農人的苦楚要用血淚描……」（註㉖）

查案是剝露人性和歷史的醜惡，黃鶯小說常見，黃鶯電影不見，除了一部《黃毛怪人》。這部《黃毛怪人》可說是黃鶯電影的尾聲之作，製作相當認真，將偵探片與恐怖／科幻片結合，開創粵語片新類型，片中有科學實驗室（高壓電流、毒藥實驗）、科學怪人、機關打鬥、秘密武器（戒指飛針、毒藥子彈），甚有原著面貌。除此之外，該片在離島長洲取景，以當地會影巡遊為氣氛，加重了半封建半現代的人際關係和新舊情仇的可信性，當然片中還可以看到初出道的陳寶珠演黃鶯助手，青春無敵，令片子生色不少。

而最精彩之處，每一個人物都有一段二十年前的仇恨，每一個人都是另一個人的受害者，每一個人都是另一個人的兇手，於是受害和殺害就成為二位一體了。這種複雜性首先反映在越獄犯章仁禮（石堅）與巫師合製巨無霸黃毛怪人（科學怪人）身上，結合原始（巫術）與現代（科學）心智，「有死刑逃犯血液，生番野苗性路，猩猩野人軀體，隨時可以殺人」，充滿着理性時代和機械時代的荒謬性，把科學和血祭完全混淆。片中人物的恩仇和互相虐害，可用歷史時序排列：

（二十年前）

• 少女翠娥之父盜竊三寶佛逃亡，被江湖朋友章仁全（劉克宣）謀財害命。

• 翠娥投靠章仁全被姦成孕，但為求查明金佛下落，忍辱偷生。

• 有孕的章妻百般侮辱有孕的妹仔翠娥，「我個是龍胎，你個是狗肚。」但臨盆之際翠娥下毒手把章妻殺死，將自己誕下的兒子與章妻誕下的女兒對換。

• 章弟仁禮卻無意撞破翠娥殺機，翠娥被迫與他歡好，未幾仁禮替兄走私鴉片，事敗被捕入獄……

（二十年後）

• 章仁禮越獄，遇巫醫合製黃毛（科學）怪人，帶同此殺人機器回章家謀財奪產。

• 翠娥已嫁村民魯才，章仁禮恨極：「我嘅女人都敢掂！」策動黃毛怪人殺掉魯才。

• 章家少爺（其實翠娥之子）與女僕蓉蓉（其實章家小姐）相戀，但苦於門第，不能結合。

• 翠娥先章仁禮一步偵得三寶佛下落，化裝厲鬼，殺死章仁全，「忍辱偷生廿多年，我要所有章家嘅人死在我手上。」但翠娥為救蓉蓉（章仁禮欲把蓉蓉的血輸給黃毛怪人），遭巫醫殺害。

• 在追兇過程中，章仁禮給黃鶯和陶探長聯手打死，黃毛怪人中毒液化為枯骨，而受傷的巫醫在奪寶時給殭屍嚇死。

• 當上一代的人全數死去，仇恨告終，恩怨解決，階級消除，一對青年戀人終於可以結合，快樂收場。

偵探小說的心路歷程很奇異，只有「去歷史」、「去社會」，個人的心魔才能解除，但偵探小說又是如許的「入世」和「入史」（描寫城市的敗落、社會制度的破壞），絕對是自我矛盾。而這種自我矛盾構成了小說正存在着的強烈反諷：既相信科學和理性才能找得真相（真理），卻又不排除落後和狂暴才是解決方法 —死亡可以淨化人間，很原始的血祭觀念。這種混亂的思維，使小說充滿着人性的挫敗感，亦令到此類型的文藝作品在好些文化國度裏（例如英美日諸國）能歷久常新和深受讀者擁戴。

冷靜與激情

沒錯，冷靜與激情，存在於偵探小說創作上的另一個矛盾。

《罪惡世界》偵探雜誌的麥海雲憶述他在風風雨雨之夜，靈感泉湧，情緒澎湃，下筆如飛，一口氣寫成他的偵探短篇《躍樓自殺的兇手》，在討論到文學意境感情流露，與深思熟慮情節佈局的關係時，他說：「我十分相信『靈感』，並且認為沒有興緻時不

宜動筆。可是，問題來了，偵探小說本身究竟是佈局的多，怎能把衝動的情緒火樣的流下筆尖呢?」（註㉗）

其實，麥海雲已解答了。他強調的「靈感」，並非一般所指的「創作意念」，而是一種「興緻」，一種「情緒激動」。表面的看，偵探小說講求佈局，寫作要抽離，要線索分明，不可情緒紛亂，但其實一切文學創作非情感波動（甚至激情）不行，「寫任何小說都一樣，如果不能把躍動的頂點緊緊抓住，就算文筆怎樣流暢，也是泥雕木塑，絕不會感動人的。」（註㉘）尤其寫犯罪寫血祭，是戲劇的激情和高潮，就是所謂「躍動的頂點」了。

相信麥海雲是香港最早肯定偵探小說地位是等同於文學作品的作家，因為正如一切文藝創作般，寫偵探小說總是感覺行先，「靈感」流動的。「許多人以為柯南道爾寫偵探小說特別好，其實他創造福爾摩斯底一切活動，並不困難，難的只是那些靈感，好像他描寫潮濕的泥地，荒寒的曠野，以及鬼氣陰森的古屋，似乎兇手還未登場，就先有一種重壓，這些筆調全是他個人的感覺，與佈局無關。」「這裏讓我揭穿

他的秘密，原來柯南道爾先生未寫福爾摩斯以前，已經是一個出類拔萃的文藝作家了，他能夠把寫散文和詩的情緒套進偵探小說裏面，創造出一種新風格，這就是他最成功的地方！」（註㉙）

怎樣才能夠把情緒灌注到文字裏面？

麥海雲堅持：「有中心點才寫，有興趣才寫。」

後記：小平人間蒸發

大江東去浪淘盡，多年來香港不再有偵探小說（雖曾興起過日本偵探小說熱，但並未刺激起原創作品出現），曾幾何時我們的都市在夜間永遠燈明火着，好像不再有暗角，多麼的諷刺，多麼的自欺欺人。

曾經試圖打聽小平的下落，得到這樣的消息：在中共政權之初，小平仍有郵寄稿件給香港的環球圖書雜誌出版社（復刊《藍皮書》及出版黃鶯小說單行本），直到大陸鐵幕深垂，到處都是告密竊聽，瀰漫着恐怖氣氛，有一天，小平給國安局人員拘捕，從此人間蒸發。亂世浮生，每日有人失蹤，像偵探小說般，一點都不奇怪，也沒人理會。而香港的黃鶯小說

熱方興未艾，《新報》（1959年創辦）副刊更每日連載黃鶯小說，那麼這些「小平」作品何來？都是由香港作家捉刀，據說尚未成名的倪匡和馮嘉都曾捉刀寫過黃鶯小說。

註釋

① 麥海雲：《編者話》（《罪惡世界》〔香港〕9期，1951.7.30）頁27

② 盧森葆：《飛簷走壁》（香港：環球出版社，1952）頁7

③ 盧森葆：同上，頁22

④ 麥海雲：《躍樓自殺的兇手》（《罪惡世界》6期，1951.6.30）頁12

⑤ 麥海雲：同上，頁15

⑥ 小平：《紅樓魅影》（香港：環球出版社，1958）頁1

⑦ 小平：《春宵的糾紛》（香港：環球出版社，1957）頁2

⑧ 小平：同上，頁4

⑨ 司空明：《黑霧》（香港：藍天書屋，1963）頁10

⑩ Francis M. Nevins：《The Mystery Writer's Art》（Ohio：Bowling Green University Popular Press，

1970），p.289

⑪ ⑫ 小平：《青黑色怪屋》（香港：環球出版社，1956）頁8

⑬ 小平：《紅樓魅影》頁73~4

⑭ 魏紹昌：《我看鴛鴦蝴蝶派》（香港：中華書局，1990）頁198~200

⑮ 默然：《中國男人不懂戀愛藝術》（《婦人畫報》〔上海〕16期，1934.3）頁9~13

⑯ 周作人：《理性與人道—周作人文選》（上海：上海遠東出版社，1994）頁308

⑰ ⑱ 蕭郎：《櫥中艷屍》（香港：海風書店）頁1

⑲ 海上客：《勇入魔宮》（香港：勵力出版社）頁14

⑳ 海上客：《七姊妹》（香港：勵力出版社）頁25

㉑ 娜拉：《血染無情海》（香港：全真出版社）頁9

㉒ 小平：《紅樓魅影》頁70

㉓ ㉔ 小平：《魔爪》（香港：環球出版社，1958）頁55，66

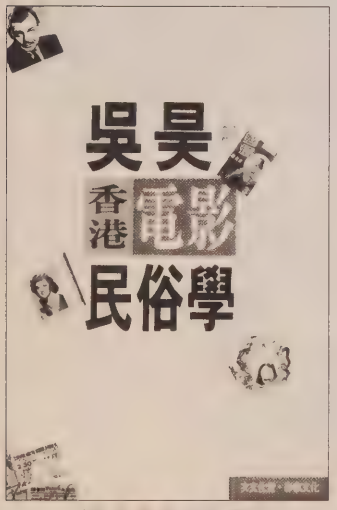
㉕ 小平：《春宵的糾紛》頁20

㉖ 小平：《青黑色怪屋》頁22~23

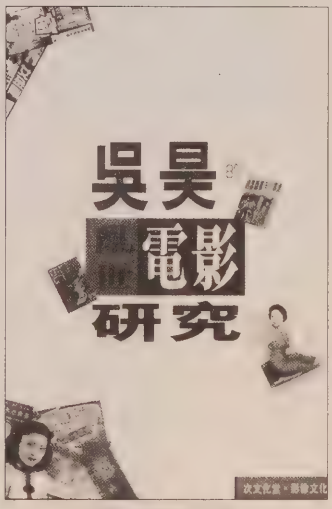
㉗ ㉘ ㉙ 麥海雲：《編後話》（《罪惡世界》6期，1951.6.15）頁27

補購

吳昊◎香港電影研究



《香港電影民俗學》



《亂世電影研究》

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買 《香港電影民俗學》 _____本 （每本港幣 48 元）（連郵費）
《亂世電影研究》 _____本 （每本港幣 56 元）（連郵費）

姓名：_____

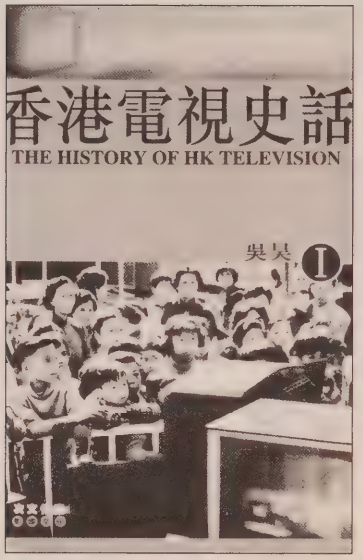
地址：（只接受本港地區）_____

_____

請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室 **次文化堂** 訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

補購

吳昊◎作品



《香港電視史話》①

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買 《香港電視史話》① ＿ 本（每本港幣 56 元）（連郵費）

姓名：＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿

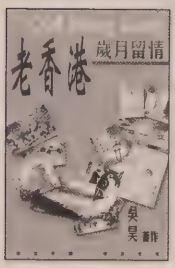
地址：（只接受本港地區）＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿

＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿＿

請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室 **次文化堂** 訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

補購

吳昊◎著作



《歲月留情》

《爐峰述異》

《太平山下》

《天堂春夢》

《人海微瀾》

老香港系列

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買　《老香港．歲月留情》_____ 本（每本港幣 40 元）
《老香港．爐峰述異》_____ 本（每本港幣 40 元）
《老香港．太平山下》_____ 本（每本港幣 40 元）
《老香港．天堂春夢》_____ 本（每本港幣 40 元）
《老香港．人海微瀾》_____ 本（每本港幣 40 元）

姓名：_____

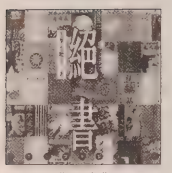
地址：（只接受本港地區）_____

_____

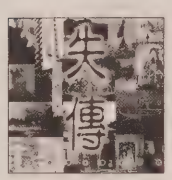
上述訂價已連郵費計算，請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室　**次文化堂**　訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

補購

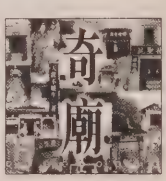
香港文化遺產叢書



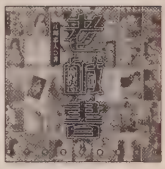
《絕書》
天涯不曉生◎著



《失傳》
天涯不曉生◎著



《奇廟》
天涯不曉生◎著



《老鹹書》
江湖忠人◎著

《香港名穴掌故鉤沉》
周樹佳◎著

《香江舊語》
魯金◎著

《香港廟趣》
魯金◎著

《香江速遞》
濤淘◎著

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買
- ☐ 香港名穴 ____ 本（每本港幣 96 元）
- ☐ 香江速遞 ____ 本（每本港幣 48 元）
- ☐ 絕書 ____ 本（每本港幣 44 元）
- ☐ 奇廟 ____ 本（每本港幣 52 元）
- ☐ 香江舊語 ____ 本（每本港幣 64 元）
- ☐ 香港廟趣 ____ 本（每本港幣 44 元）
- ☐ 失傳 ____ 本（每本港幣 44 元）
- ☐ 老鹹書 ____ 本（每本港幣 48 元）

姓名：_____

地址：（只接受本港地區）_____

_____

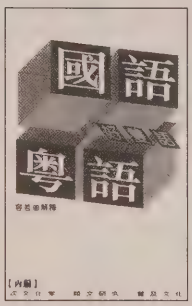
上述訂價已連郵費計算，請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室　次文化堂　訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

補購

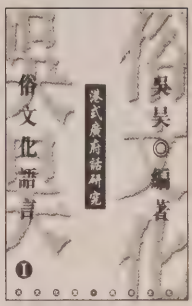
次文化語言系列

《粵語國語好雙語》(甲編)
容若◎著

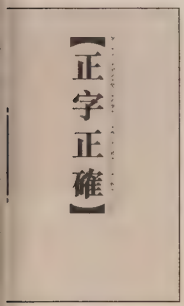
《粵語國語好雙語》(乙編)
容若◎著



《粵語國語好雙語》(丙編)
容若◎著



《港式廣府話研究》①
吳昊◎著



《正字正確》
彭志銘◎著

《正字審查》
彭志銘◎著

《小狗懶擦鞋》
彭志銘◎著

《正字正音》
潘國森◎著

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買

《粵語國語好雙語》(甲編)	_____本	（每本港幣 40 元）(連郵費)
《粵語國語好雙語》(乙編)	_____本	（每本港幣 40 元）(連郵費)
《粵語國語好雙語》(丙編)	_____本	（每本港幣 40 元）(連郵費)
《港式廣府話研究》①	_____本	（每本港幣 48 元）(連郵費)
《正字正確》	_____本	（每本港幣 40 元）(連郵費)
《正字審查》	_____本	（每本港幣 44 元）(連郵費)
《小狗懶擦鞋》	_____本	（每本港幣 44 元）(連郵費)
《正字正音》	_____本	（每本港幣 40 元）(連郵費)

姓名：_____

地址：（只接受本港地區）_____

_____

請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室 **次文化堂** 訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

次文化堂

讀者服務卡

＊謝謝您購買次文化堂的書，請您詳細填寫本卡各欄寄回給我們，以便我們有為您服務的機會。

您購買的書名：**孤城記・論香港電影及俗文學**

購買地點：.....區.....書店

您習慣以何種方式購書？

□①逛書店 □②郵購 □③電話訂購 □④傳真訂購

□⑤團體訂購 □⑥銷售人員推薦 □⑦其他_____

你從哪裏得知本書消息？

□①逛書店 □②報紙廣告 □③親友介紹 □④圖書館

□⑤廣播節目 □⑥書刊 □⑦書評推薦 □⑧其他_____

姓名：_____ 年齡：_____

性別：□男 □女 婚姻：□已婚 □單身

地址：_____

職業：_____

教育程度：□①小學 □②中學 □③大專或以上

您對本書的意見：_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____（可另紙書寫）

地址：九龍彌敦道612號好望角大廈1009室

次文化堂編輯室收

＊凡來信者，可獲本社禮品答謝（請附回郵信封）。

＊請勿撕毀此書，煩用影印本寄來。

次文化堂

次文化堂

吳昊・作品

《歲月留情》

《巒峰迭翠》

《太平山下》

《天堂春夢》

《人海微瀾》

《香港電視史話》

《粵文化與粵語研究》

《香港電影民俗學》

《亂世電影研究》

這本書，是我的珍藏

藏書人：

收藏日期：

- 胡金銓的電影特色，永遠展示着生存與空間的爭鬥，兇險而幽美。他如何運用空間美學？
- 邵氏電影王國屹立多年，歷久不衰，卻原來也曾陷入危難，當時的情況有多慘烈？
- 香港的功夫電影首屈一指，聞名世界，其魅力何在？從探索功夫片中廣東少林派神話原型，或能找到答案。
- 香港的流行小說在何時興起？為何會盛行起來？豹翁、傑克、周白蘋等風靡一時的流行小說家你還記得嗎？
- 香港淪陷，經歷三年零八個月的黑暗日子，這段歲月造就了一批「香港間諜戰」小說，反映了當時的社會實況。
- 香港的偵探小說盛行於上世紀五十年代，跟當時的社會環境有甚麼關係？其寫作手法如何做到充滿電影感？

孤城寂寞，讓故事拯救我們的靈魂

封面設計：原秋白　插圖：香島浮雕

D 20080829
多倫多三聯書店
$ 27.80

次文化
影像文化
時代

D 20080829
多倫多三聯書店
$ 27.80

ISBN : 978-9
9789629921774
-4